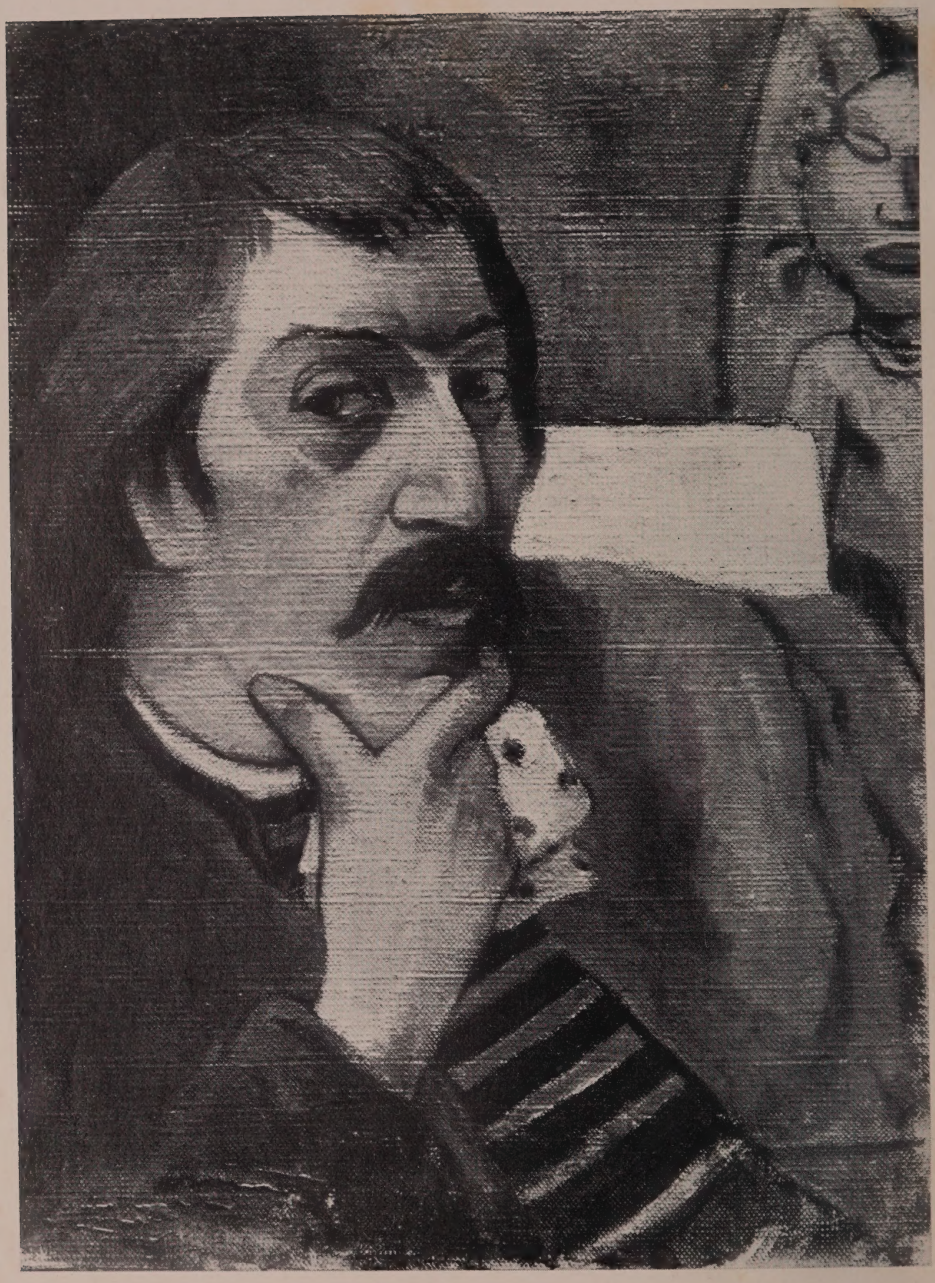
7b
2820
-503

WILHELM BARTH

PAUL GAUGUIN

Ernst Romain

1931



Selbstbildnis

PAUL GAUGUIN

VON

WILHELM BARTH

MIT 50 ABBILDUNGEN

BASEL 1929
VERLAG VON BENNO SCHWABE & CO.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN
COPYRIGHT BY BENNO SCHWABE & CO.
BASLE

Es eilt nicht alles in unserer Zeit. Das Gebiet der bildenden Kunst ist bei aller Geschwindigkeit der modernen Entwicklung ein Land der Ruhe, auf weite Strecken hin. Es ragen noch überall die Glaspaläste, ungeheuer beharrlich ist die Masse des gebildeten europäischen Publikums. Auch revolutionären Gestalten hängen sich Bleigewichte an. Paul Gauguin ist seit fünfundzwanzig Jahren tot. Seine Freunde bemühen sich bis heute, wie zu seinen Lebzeiten, den Maler der Bretagne gegen alles Großstädtische, den Wilden gegen die Zivilisation, den Mann der Bohême gegen das Bürgertum auszuspielen und zu verteidigen. Die Lebensbeschreibung von 1906, verfaßt von Jean de Rotonchamp, ist 1925 unverändert wieder erschienen. Charles Morice hat sein umfangreiches Buch 1919 und in einfacherer Ausstattung 1920 herausgegeben, Charles Chassé 1921 seine kurze inhaltreiche Studie veröffentlicht. Die Briefe an Georges Daniel de Monfreid wurden 1918 gedruckt, und als ob das alles Gegenwart wäre, getraute man sich nicht, die von Gauguin angegriffenen Persönlichkeiten mit Namen zu nennen, auch nicht in der deutschen Uebersetzung von 1920. Dazu kamen im vorigen Jahre Auszüge aus den Briefen des Künstlers an seine Gattin, von Jean Dorsenne vorsichtig ausgewählt und aneinandergereiht, als ob heute der Prozeß für den Gatten und Vater noch gewonnen werden müßte. Diese Hauptquellen über Gauguin reden auch alle so von dem Künstler, dem Maler, dem Haupte der „Schule von Pont-Aven“ und dem Einsamen von Tahiti, als wäre der Kampf für seine Kunst noch zu führen, der doch schon lange entschieden war. Man meint noch vor dem Café Volpini auf dem Champ de Mars von 1889 zu stehen oder bei Durand-Ruel im Jahre 1893 oder gar in Kopenhagen, wo die Ausstellung vor der Eröffnung geschlossen wurde und der Konservator für unbestimmte Zeit verreiste, während Gauguin an der verriegelten Pforte umkehren mußte.

Die Einzelheiten dieses bis in alle Winkel erhellten Künstlerlebens behalten für immer eine gegenwärtige Bedeutung, so lange wenigstens eine Zeit währt, in der Kunst und Leben einander fremd oder gegensätzlich sind. Für Gauguin war das Leben eine feindliche Macht, die er herausforderte, der er standhielt, und über die der Künstler noch siegte, als der Mensch ihr erlag. Wie das geschah, daran muß man immer wieder erinnern, es ist das Unsterbliche an diesem Lebenslauf eines sterblichen Menschen, unsterblicher und größer noch als die Werke selber, die davon zeugen. In dieser Hinsicht steht kein Wort zu viel in den Büchern der Freunde. Auch heute sollten sie gelesen werden, als ein Trost für viele, als eine Mahnung für andere.

Aber was Gauguin geschaffen, sein Lebenswerk in allen seinen Teilen, das kann man heute und konnte man schon vor mehr als einem Jahrzehnt anders betrachten als mit den Blicken der Zeitgenossen. Eine neue Anschauung sind wir Gauguin wie uns selber schuldig. Nicht daß er der reinen Malerei der Vorgänger wieder das graphische Element, die Linie, den Umriß eingefügt hat, daß er farbige Flächen an Stelle des Fleckengewimmels der Impressionisten gesetzt hat, muß für uns das Entscheidende sein. Auch daß dies Zeichen waren für eine Wandlung im Sehen aller Form, im Verhalten zur Wirklichkeit, in den Zielen der Kunst überhaupt, braucht uns heute nicht zuerst zu kümmern. Ob Gauguin in der Frühzeit, in den bretonischen Jahren oder auf Tahiti der Natur nahe war oder fern von der Natur, das ist für uns nicht mehr die dringlichste Frage. Es gehört mit zu der berührten Rückständigkeit auf dem Kunstgebiet, daß man über die Vollwertigkeit von Stufen der Entwicklung streitet, statt abzuwägen, was auf jeder Stufe an Erfüllung der immer gleichbleibenden Aufgabe geleistet ist. Wenn die moderne Kunst sich rühmt, den Naturalismus überwunden zu haben, so ist

das im Grunde ein enger historisch bedingter Standpunkt, von der als besiegt erklärten Vergangenheit übernommenes Denken. Gauguin selber denkt und spricht zuweilen so. Aber das war vor drei Jahrzehnten. Er hat sich damals auch noch gegen Meissonier und Bouguereau ereifern müssen. Um Gauguins Lehre haben sich dann Emile Bernard als Rivale und Angreifer, Maurice Denis als treuer Jünger und Verteidiger gestritten. Heute, wo sowieso alles, was man damals Synthetismus und Symbolismus nannte, wieder in Frage gestellt ist, wird jede Lehre blaß, und umso stärkere Geltung erlangt das Werk in seiner Gesamtheit und als einzelne Schöpfung.

Eine ganze Literatur über Gauguin hat uns von seiner Kunst nicht so viel gesagt wie die kurzbefristete Ausstellung in Basel vom letzten Sommer. Statt aller Worte war hier die Tat des Meisters. Seit 1906, seit der Retrospektiven im pariser Herbstsalon war sein Werk nicht mehr in solcher Fülle an einem Orte sichtbar, in dieser Uebersicht war es überhaupt noch nie zu sehen gewesen. Leider ist das schon dahin, für lange Zeit. Wer wird das Zerstreute wieder sammeln? Zur Absicht, einen Künstler aus der historischen Bedingtheit herauszulösen, die ihn schon zu lange gefesselt hält, und sein Werk ganz in seinem Eigenwert zu zeigen, tritt darum der Wunsch, die Gauguin-Ausstellung von Basel weiterleben, wieder aufleben zu lassen, für uns selbst und für die vielen, die sie gesehen. Aus diesem und aus jenem Bedürfnis erwuchs unser Buch. Es läßt sich leiten von einem Wort, das Ludwig Justi dem Katalog seiner Böcklin-Ausstellung von 1927 vorausgeschickt hat: „Das Entscheidende ist immer das einzelne Werk, das durchaus als Wesen und Wert für sich besteht und wirken soll.“ Das Betrachten der Werke wird uns das Wichtigste sein. Es soll sein, als schritten wir noch vor den Wänden von einem Bilde zum andern, um bei jedem

einzelnen anschauend zu verweilen. Wir glauben damit das Andenken eines großen Künstlers auch in einem weiteren Sinne zu ehren. Anschauen ist heute nötiger zu lehren als je. Dieses Erinnerungsbuch an Gauguin möchte einwirken auf das Verhältnis der heutigen Menschen zur bildenden Kunst.

DAS LEBEN

DER MENSCH UND DER KÜNSTLER

La société ne pourra pas me reprocher de lui avoir pris beaucoup d'argent dans sa poche, au moyen de mensonges.

Gauguin.

Brief an Daniel de Monfreid.

I.

Dem Werke soll sein Schöpfer vorangestellt sein. Gauguins Leben muß man kennen. Nicht darum, weil es seine Kunst erklärte. Die Schicksale des Menschen haben den Künstler beeinflußt, spielen aber nur eine dienende Rolle, erschwerend oder fördernd, nicht entscheidend. Die Kunst gebot hier dem Leben, wie das Licht dem Dunkel gebietet.

Paul Gauguin ist vor seiner Künstlerzeit ein Mensch wie viele gewesen, ein in bürgerlichem Berufe Geld verdienender, viel Geld verdienender künftiger Rentner. Den Beginn seines Lebens allerdings umweht ein prophetischer Hauch des Außerordentlichen. Geboren wird er in Paris in den Junitagen des Jahres 1848, mitten im Bürgerkrieg. Ein zweites Ereignis der französischen Geschichte wird bestimmend für seine Kindheit. Der Staatsstreich von 1851 bringt den Vater,

der Journalist war, um sein Brot und zwingt ihn zur Auswanderung nach Peru. Er stirbt auf der Reise. Die Witwe, Tochter der Kreolin Flora Tristan, verbringt mit den Kindern vier Jahre in Lima im Hause eines Verwandten, mit Chinesen und Negern als Domestiken und einem angeketteten Irren auf dem Dache, der einmal heruntersteigt und am Bette des kleinen Paul erscheint. Endlich greifen die Geschicke seines Landes ein drittes Mal in Gauguins Jugend ein. Der Brand von Saint-Cloud im Oktober 1870 zerstört ihm sein Heim, mitsamt kostbaren peruanischen Andenken seiner Mutter.

Im Jahre 1855 nach Europa zurückgekehrt, geht der Knabe Paul Gauguin in Orleans, der Heimat der väterlichen Familie, ein paar Jahre in die Schule. Er will Seefahrer werden. Zu einer obern Stufe reicht es nicht, er kommt auf ein Handelsschiff und fährt zwischen Havre und Rio de Janeiro hin und her. Von 1868 bis 1871 dient er auf der französischen Kriegsflotte. Den Abschluß bildet eine Nordlandsfahrt des Kreuzers „Jérôme-Napoléon", die der Krieg unterbricht. Damit sind die Abenteuer von Gauguins Jugend zu Ende. Es folgen elf Jahre gut bürgerlichen Daseins, nachdem man ihn bei einem Finanzmann an der Rue Laffitte untergebracht hat, dem er wie sich selbst gute Dienste leistet. Niemand war, so weiß man, mehr erstaunt über Gauguins plötzlichen Entschluß, den Malerberuf zu ergreifen, als seine Kollegen vom Kontor und von der Börse. Das war 1883. Zehn Jahre vorher frühstückt Gauguin eines Tages in einem Restaurant nahe der Börse, lernt dort eine junge Dänin kennen und verliebt sich in sie. Die Heirat mit Mette Sophie Gad läßt nicht auf sich warten. Im behäbigen Haushalt von Vaugirard wird Gauguin Vater von fünf Kindern. Aber — die Dänin erzählt es selbst — das Malen beginnt sozusagen gleichzeitig mit der Familiengründung. Ganz unerklärlich lange bleibt es bei Dilettantentum und Sonntagsmalerei, trotz häufigem Verkehr mit Camille

Pissarro, Guillaumin, Cézanne. Endlich fällt der Entscheid. Der Künstler ist schon lange vorher da. Es halfen dazu die Bilder, die der Börsenmann sich an die Wände hängen konnte, von den Genannten, überhaupt von der ganzen Gruppe der damaligen Revolutionäre.

Bald klopft die Not zum erstenmal an Gauguins Pforte. Sie sollte ihn nur selten mehr verlassen. In katastrophalem Tempo folgen sich die Auswanderung nach Rouen, dann nach Kopenhagen und der Zusammenbruch des Familienlebens. Gauguin und Dänemark vertragen sich nicht. Die dänischen Verwandten — er schreibt von Schwiegermutter und Schwägerin — verzeihen ihm weder das Künstlerbenehmen, noch die leere Tasche. Frau Mette stellt sich auf die Seite ihrer Landsleute. Er trennt sich von ihr, läßt ihr vier von den Kindern, die sie durch Stundengeben und Uebersetzen französischer Romane durchbringen muß. Er selber nimmt seinen Jüngsten, Clovis, mit nach Paris. Das geschah im Sommer 1885. Im Winter sind beide völlig im Elend, es fehlt an Holz und Kohlen, der Kleine wird krank. Gauguin klebt im Taglohn Plakate an in den pariser Bahnhöfen. Er wird dann Sekretär der Plakatgesellschaft. Er verkauft von den Bildern, die er noch besitzt, auch etwas weniges Eigenes. Man spricht ihm vom billigen Leben in der Bretagne, in Pont-Aven. 1886 geht er frühzeitig hin, zum erstenmal, und verbringt dort die ganze gute Jahreszeit. Schon sind Freunde um ihn, in der Herberge Gloanec. Den größten Künstlergenossen, den ihm ein Schicksal zuführt, trifft er im Winter darauf in Paris, Vincent Van Gogh. Ihre Wege führen die beiden zunächst wieder auseinander. Gauguin unternimmt 1887 seine erste Ausreise in die Tropen, nach La Martinique, nachdem er sich zuerst in Panama als Kanalarbeiter verdingt hat, um den Aufenthalt bestreiten zu können. Anfang 1888 ist er von den Antillen zurück, halb krank, und findet Unterschlupf beim einstigen

Mitangestellten von der Rue Laffitte, Emil Schuffenecker, dem heute noch lebenden Maler. Dieser macht ihn, durch Vermittlung des Graveurs Bracquemond, mit dem Kunsttöpfer Chaplet bekannt, worauf er sich mit Erfolg in Keramik versucht. Das Jahr bringt dann die „Schule von Pont-Aven", ein Zusammensein einer ganzen Gruppe von Künstlern um Gauguin, darunter Emil Bernard und Paul Sérusier. In die Bretagne gelangen immer dringlichere Rufe von Van Gogh aus Arles. Gauguin folgt ihnen nach langem Zögern. In dem kleinen gelben Haus leben sie drei Monate lang zusammen, Oktober bis Dezember. Bekannt ist, wie die von Van Gogh heiß ersehnte Gemeinschaft endete. Nachdem er dem Freunde ein Absynthglas an den Kopf geworfen, greift er ihn mit dem Rasiermesser an und schneidet dann sich selber ein Ohr ab. Gauguin überläßt ihn dem Spital und dem Irrenhaus, fährt nach Paris zurück und dann in die Bretagne. Einem spätern Wunsche Van Goghs, dort wieder mit ihm zusammen zu arbeiten, widersetzt sich Gauguin. Für ihn selber beginnt nun die eigentliche bretonische Zeit. Von Pont-Aven siedelt er anfangs Herbst 1889 über nach Le Pouldu, wo er bald in die nahe dem Meere gelegene Herberge der Marie Henry einzieht, deren Wirtschaftsbuch seine Gegenwart bis in den November 1890 verzeichnet. Die Ausgabengemeinschaft mit dem begüterten Holländer Meyer de Haan, seinem begeisterten Anhänger, enthebt ihn der täglichen Sorge. Es ist eine Zeit fruchtbaren Schaffens. Aber Gauguin ist ruhelos. In seinen damaligen Briefen an Emil Bernard kommt er immer wieder auf Pläne für ein Zusammenleben in den Kolonien, zunächst in Madagaskar zu sprechen.

Gegen Ende des Jahres 1890 kehrt Gauguin in Paris nochmals bei Schuffenecker an. Bald stellt ihm Daniel de Monfreid, den er bei seiner Rückkehr von La Martinique kennen gelernt, sein Atelier zur Verfügung. Das bedeutet

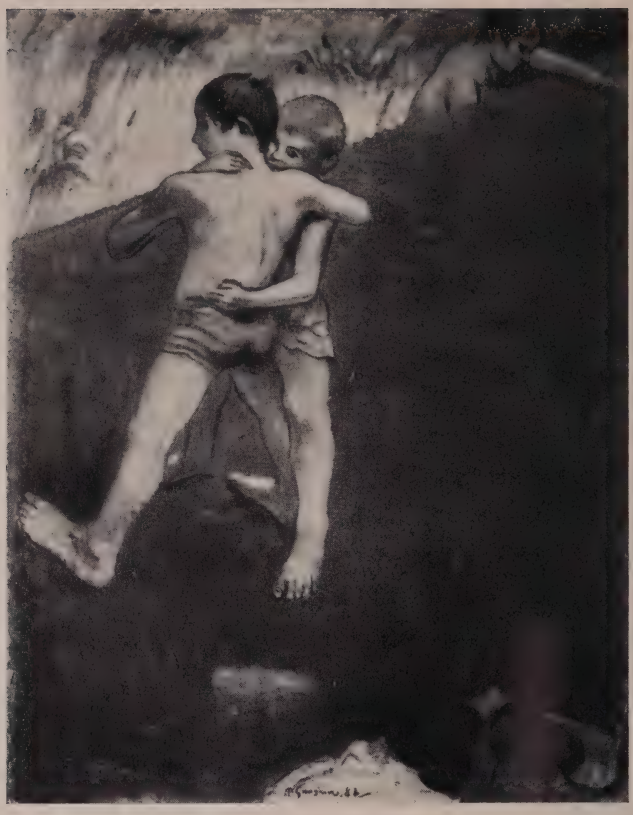
den Beginn einer Freundschaft, die bis an Gauguins Lebensende und von Seiten de Monfreids darüber hinaus bis heute durchhielt. Letzterer hat stets von neuem zur Feder gegriffen für das Andenken des toten Freundes. Schon zu dessen Lebzeiten ist er sein unermüdlicher Sachwalter, zwölf Jahr lang, während der ganzen exotischen Zeit Gauguins. Diese beginnt, nach dem Vorspiel von La Martinique, mit dem ersten zweijährigen Aufenthalt in Tahiti, eingefaßt von den Daten des pariser Abschiedsfestes, 23. März 1891, und des Hilferufs an den Freund, 30. August 1893, bei der Landung des Zurückkehrenden in Marseille. Dazwischen liegt das von Gauguins wunderbarer Prosadichtung „Noa Noa" verklärte Leben unter den Wilden. Die reiche Ernte von Bildern wird den Parisern vorgelegt und von ihnen abgelehnt. Eine kleine Erbschaft nach dem Tode eines Onkels in Orleans verführt Gauguin zu einem herausfordernden Bohême-Dasein im Atelier der Rue Vercingetorix, mit einer am Montmartre aufgelesenen Javanerin. Diese schleppt er 1894 mit sich in die Bretagne, wo er kurze Zeit in Le Pouldu, dann ein letztes Mal in Pont-Aven weilt. Wegen der Javanerin entsteht bei einem Ausfluge nach Concarneau eine Prügelei mit Matrosen, der starke Gauguin schlägt einige nieder, doch wird ihm hinterrücks durch einen Fußtritt mit dem Holzschuh die eine Ferse zerschmettert. Während er sich in Pont-Aven im Hause Gloanec pflegen läßt, bestiehlt ihn die Javanerin und verschwindet. Gauguin wird auch um eine Entschädigung betrogen für die Verwundung, an der er bis ans Ende seines Lebens gelitten hat.

Aus Pont-Aven schreibt er im Spätherbst an Daniel de Monfreid seinen Entschluß, nach der Südsee zurückzukehren. Im Februar 1895 führt er diesen Entschluß aus, nach Versteigerung seiner Bilder wie vor der ersten Reise und nach Verteilung von Andenken an seine Freunde. In Tahiti schafft

er sich neu die eigene Behausung, wozu Pferd und Wagen gehören. Bald ist die Not wieder da. Erwartete Gelder von pariser Schuldnern bleiben aus. Die Briefe an Monfreid sind eine einzige fortlaufende Klage über Krankheit, Hungern, Schuldenmachen. Dazwischen gibt es Zeiten der Besserung. In der Heimat finden sich Sammler und Händler; auch das Siechtum scheint zu weichen, der Fuß will heilen. Doch die Ebbe im Beutel, die Rückfälle der Krankheit lassen nie lange auf sich warten. Einmal wird die Direktion der Schönen Künste in Paris auf Gauguins Lage aufmerksam gemacht; sie spendet ihm — 200 Franken, die er sofort zurückschickt. Niederdrückend und erbitternd wirken Ereignisse des Frühjahres 1897. Die neugebaute Hütte muß abgebrochen und an andrer Stelle wieder aufgerichtet werden. Aus Kopenhagen trifft die Nachricht ein vom Tode der Lieblingstochter Aline. Gauguin klagt seine Frau an und bricht alle Beziehungen mit ihr ab. Anfangs 1898 macht er einen Selbstmordversuch. Kaum davon genesen muß er als der Kolonialbank verschuldet bei der Verwaltung in Papeete Arbeit erbitten. Während er dort angestellt ist, dringen Ratten und Regen in seine Hütte, zerstören ihm die Insekten der Tropen Zeichnungen und Gemälde. Der vergrämte Künstler fängt Streit an mit weltlichen und geistlichen Beamten der Kolonie, schreibt Artikel in ein oppositionelles Winkelblatt „Les Guêpes“ und gründet selber ein solches, „Le Sourire“. Seines Bleibens ist nicht mehr auf der Insel Tahiti. Eine Influenza-Epidemie, die ihn nicht verschont, und Teuerung infolge einer Pestquarantaine entscheiden seine Uebersiedelung nach Hiva Hoa (La Dominique), der bevölkertsten der Iles Marquises. Im Sommer 1901 wird er Bewohner von Atuana. Aus seiner „Maison du Jouir“, die obwohl mitten im Dorfe gelegen, ganz unter Bäumen versteckt ist, schreibt er beglückte Briefe, doch sehnt sich der kranke Mann schon nach einem Jahre, im Sommer 1902 nach Europa

zurück. Zweimal spricht er zu Monfreid von Heimkehrplänen, auch noch im Jahre 1903. Es war nicht mehr nötig, daß der Freund ihm dringend davon abriet. Gauguin erlebt noch einen Zyklon, der Atuana verwüstet, bei dem aber er und seine Hütte wie durch ein Wunder unversehrt bleiben. Er läßt sich noch einmal in Streitigkeiten ein, erst mit der katholischen Geistlichkeit, dann mit den Gendarmen der Inseln. Vor Gericht gezogen, wird er zu drei Monaten Gefängnis und 1000 Franken Geldstrafe verurteilt. Er schickt einen letzten Notschrei an Daniel de Monfreid. Gegen das Urteil appelliert er, stirbt aber vor der Entscheidung, am 8. Mai 1903.

Im vorletzten Briefe an Monfreid redet Gauguin von Aufzeichnungen dessen, „was ich gesehen, gehört und gedacht habe während meines Daseins". Er versichert, daß da „furchtbare Dinge" für gewisse Leute darin stünden. Damit hat er etwas viel gesagt. Diese Sammlung von kurzen und längeren Aufsätzen ist uns erhalten, unter dem Titel „Avant et Après". Es ist ein seltsames Gemisch. Oft steigt darin Gauguin herab zu den Menschen der Kolonien, die um ihn waren, den auch von anderswoher sattsam bekannten. Als wollte er zeigen, daß er einer von ihnen geworden gegen Ende seines Lebens. Die Bilder, die er in seinen letzten Jahren schuf, sprechen anders. Die Kunst hat gesiegt über das Leben.



II.

Durch die vielen Zeugnisse, die über ihn erhalten sind, Schriften und Briefe von seiner Hand und von der Hand seiner Freunde, wird Gauguin uns lebendig, so wie er war, bis in alle Einzelzüge seines Wesens. Nicht nur auf jeden Weg, den er gegangen, in alle Falten seiner Seele fällt helles Licht. Man kommt ihm menschlich nahe wie kaum einem Künstler. Man erlebt sein Leben mit ihm in einer ganz erschreckenden Unmittelbarkeit, in jedem Reflex, den es in ihm auslöst. Man kann recht eigentlich neben ihm hergehen, Schritt für Schritt, gleich einem Doppelgänger. Man durchschreitet zugleich seine Zeit, über die nach allen Seiten hin grelle Lichter zucken.

Man wird hin und hergezogen, oft gewaltsam gestoßen, nicht nur weil Kunst und Leben sich nicht decken, einander feindlich sind, weil Gauguin der Vorläufer, der Revolutionär, von seiner Zeit nicht verstanden mit ihr im Kampfe steht, sondern weil Gauguin ein Mensch ist mit seinem Widerspruch, in seinen Gegensätzlichkeiten so ausgeprägt wie selten einer und darin tief sympathisch, erfrischend, herzerfreuend, sogar da, wo es hinuntergeht ins Lächerliche, ins Gemeine, tief sympathisch darum, weil rücksichtslose Wahrhaftigkeit dabei ist, die allem Scheinwesen die Maske wegreißt, rücksichtslose Wahrhaftigkeit auch in der Blague, am rücksichtslosesten gegen sich selbst. Das ist das menschlich Große in allen Kleinlichkeiten, die nicht fehlen dürfen, das Reine an allem Unflat, dem Kot, der reichlich aufspritzt, mit dem Gauguin kokettiert, weil er sich nicht freimachen kann von dem Gefühle, ein Ausgestoßener zu sein und denen heimzahlen will, die ihm das angetan haben. Man kennt den ganzen Gauguin nur, wenn man das alles beizieht. Er ist vielleicht in allen seinen übrigen Lebensäußerungen, wie er sich da in nackter Ehrlichkeit hinstellt und die Dinge mit ihrem Namen nennt, viel mehr ein „Wilder“ als in seiner Kunst.

Aus Gauguins Leben sind namentlich die unschönen Dinge in Erinnerung geblieben. Das hat auch auf die Beurteilung seiner Kunst eingewirkt. Zumal in seinem Heimatland, aus dem seine Werke bis dahin besonders leicht weggegeben wurden, dessen öffentliche Sammlungen ihnen fast alle verschlossen blieben. Man hat unlängst, gleichzeitig etwa mit dem Einzug des ersten Gauguin'schen Bildes in ein pariser Museum, versucht, zunächst vor den Landsleuten den schlechten Ruf des Gatten und Vaters zu verbessern. Was von den Briefen Gauguins an seine dänische Frau bis jetzt bekannt ist — fragmentarisch, in der Auswahl von Jean Dorsenne offenbar etwas willkürlich und ungenügend, so daß der älteste

Sohn Gauguins wegen Verstümmelung der Dokumente Protest erhob — läßt uns freilich in dem Zyniker und Abenteurer einen Menschen erkennen, dem das Familienleben ein Ideal geblieben ist und der die Wiedervereinigung mit Frau und Kindern erhofft, bis zuletzt, bis in die Tage von Atuana. „Ich werde immer unter der Trennung von meiner Familie leiden," schreibt er vor der Abfahrt nach Panama. „Sei stark und harre aus, noch ein Jahr"! bittet er seine Frau nach der Rückkehr, als die bretonische Zeit beginnt. „Noch ein wenig Geduld, es wird euer aller Glück sein", ruft er ihr aus Tahiti zu. Viele solche Stellen, echt und ehrlich klingend, gibt es in den Briefen dieses Mannes der unbedenklichsten Liebschaften.

Gauguin hing an den Seinigen. Als er sich von ihnen trennte, wollte er wenigstens eines der Kinder mit sich haben, wenn auch der kleine Clovis bald in Paris das Frieren und Hungern lernen mußte. Auf Emil, den Aeltesten, ist er stolz, dessen rasches Wachstum ihm gemeldet wird. So wird es doch zum mindesten „einen großen Gauguin" geben! Nach Paul, dem jüngsten unter den von ihm getrennten Kindern, verlangt er, als von einer Reise der Frau nach Paris die Rede ist, in der Zeit zwischen den beiden Südsee-Aufenthalten. Sein besonders inniges Verhältnis zur einzigen kränklichen Tochter Aline hat dann bei deren frühem Tode zum Bruch mit der Mutter geführt. Nachher liest man in einem Briefe Gauguins an Daniel de Monfreid den Aufschrei: „Ni femme, ni enfants! mon cœur est vide." Alle seine Vorwürfe, Erklärungen und Beteuerungen, die den Briefwechsel mit der Dänin durchziehen, gehen von der Voraussetzung aus, daß es einmal wieder so werde wie in der ersten pariser Zeit. Daher auch seine Empfindlichkeit für Verkennung durch seine Frau, seine Anfälle von Eifersucht, seine Klagen darüber, daß die Kinder ihm fremd werden. Unter dieses ganze zerrissene Eheleben könnte man die Worte setzen, die Gauguin einmal

seiner Unterschrift beigefügt: Paul (qui t'aime encore) c'est bête, mais c'est comme cela!

Das ist nicht gleichgültig für die Beurteilung des Künstlers in Gauguin. Es erklärt sich sogar von da aus zum Teil das lange Zögern vor der Künstlerlaufbahn. Der Dilettant sah schon klar, er war alt genug dazu. Er scheute zurück vor dem Opfer, für sich und die Seinen. Gauguin hat dann von der Unüberlegtheit des Jünglings, den nichts bekümmert von allem, was kommen mag, genug in sich behalten bis an das Ende seiner Tage. Damals aber war er noch der Familienvater. Dazu war er ein ausgezeichneter Rechner, ja ein Mann der peinlichen Ordnung, nach den Aussagen einstiger Mitangestellter von der Rue Laffitte. Ein Rechner ist er immer geblieben, er rühmt sich dessen noch in späten Jahren, und was er alles in den Briefen an Monfreid den Leuten daheim vorrechnet, mit präzisen Zahlen, beweist es uns bis zum Ueberdruß. Der Rechner in ihm hat sein Wanderleben mitbestimmt. Nicht zuletzt zieht ihn nach der Bretagne wie nach La Martinique, nach Tahiti, nach Hiva Hoa der eine Wunsch, billiger zu leben. Das betont er immer wieder. Gauguin rechnet aber nicht nur. Er hat aus seinen glücklichen pariser Jahren auch einen Rest bürgerlicher Lebensauffassung tief in sich bewahrt. Mittellosigkeit ist ihm außer Mangel am täglichen Brot auch eine Erniedrigung. Er hat weder Lust, noch Mut zum Arbeiten, ohne Geld in der Tasche. Sein Stolz ist gedemütigt, wenn er die Bank von Tahiti um ein Darlehen bitten oder Arbeit in der Kolonialverwaltung suchen muß. „Qu'importe! Je vais boire ma honte — —"

Der gute Rechner mit seinen bürgerlichen Gefühlen verleugnet sich aber plötzlich in wichtigen Augenblicken. Gauguin wirft das Geld mit vollen Händen weg, wenn er welches hat. „Wie immer, wenn ich etwas in der Tasche fühle und dazu Aussichten habe, gebe ich aus ohne zu zählen," gesteht

er noch zu Beginn des zweiten Südsee-Aufenthaltes. Das war so mit dem Erbe aus Orleans. Das muß schon so gewesen sein, als er das viele Geld an der Börse verdiente. Es war nichts erspart, als dann im Jahre 1883 die Entscheidung kam. Seltene und teure Rosenstöcke für seinen Garten seien daran schuld gewesen, behauptet eine Quelle über Gauguins Leben. Bei den verschiedenen Bauten auf den fernen Inseln waren es andere entbehrliche Dinge. Der Rechner hat sich immer wieder verrechnet.

Nicht nur mit dem Gelde, auch mit den Menschen wußte Gauguin nicht umzugehen. Er hat sich auch in ihnen meist verrechnet. Zunächst in den dänischen Verwandten, auf die sich dann sein ganzer Haß entlud. Er scheint in elfjähriger Ehe die Familie seiner Frau kaum je gesehen zu haben, sonst hätte nicht später von beiden Seiten jedes Verständnis gefehlt. Freilich sind gesellschaftliche Bande trügerisch, auch unter nächsten Verwandten, und erweisen ihre wahre Natur erst, wenn sie auf die Probe gestellt werden. Aber ähnlich erging es Gauguin eigentlich auch mit allen seinen Freunden, durch eigene und durch der anderen Schuld — außer mit Georges Daniel de Monfreid. Ihm hat Gauguin in seinen Briefen ein Denkmal errichtet, von dem sein Ausspruch gelten kann: „Die Steine gehen zugrunde, die Worte bleiben." Dieses Freundes Bild wird immer in hellem Lichte stehen, ungetrübt von den Schatten, die sonst reichlich allenthalben um Gauguin fallen; das Bild eines wahren Edelmannes, der auch dem andern das „noblesse oblige" zurief, so oft er schwach werden wollte. Gauguin antwortete mit dem tiefen Respekt, der die Basis der Freundschaft war. Ausdruck dessen war das lebenslange „Sie" gegenüber dem intimen Vertrauten, vor dem er nichts verbarg.

Erquicklich, erhebend als Ausnahme erscheint noch das Verhältnis zu einigen wenigen unter den vielen Gestalten, die

durch Gauguins Leben wandeln. Mit Achtung und Zuneigung redet er stets von Maillol, dem Bildhauer, der ihm schon als Maler und Entwerfer von Tapisserien begegnet ist. Er möchte ihm seine Interessen anvertrauen an Stelle Monfreids, der dauernd nach den Pyrenäen ziehen will, „aber wie immer sind die Guten selber arm und vollauf beansprucht von den Schwierigkeiten des Lebens". Volles Vertrauen hat Gauguin ferner zu Molard, dem Musiker, der einmal zugezogen werden sollte, um aus „Noa Noa" ein Singspiel zu machen — einer der vielen nie zur Reife gediehenen Pläne. Diese Freundschaft blieb ungetrübt bis zu Gauguins Tode. Der Ueberlebende hütet sie als ein teures Vermächtnis. Auch von Odilon Redon hat Gauguin eine hohe Meinung und sucht ein hartes Urteil, von dem Monfreid ihm berichtet, ausführlich zu widerlegen. Redon dachte gleich über Gauguin, man spürt es, so oft der Name in seinen Briefen vorkommt, auch lange nach des andern Tode. Eigentümlich ist das Verhalten gegenüber Maurice Denis, der doch dem Vorgänger und Führer seine Verehrung bezeugt, wo er von ihm redet. „Was Manet für die Generation von 1870 war, das war Gauguin für uns." Er erhält bitter ablehnende, sarkastische Antwort auf die Einladung zur Weltausstellung von 1900. Bei einer Atelier-Ausstellung, die Monfreid aus Südseebildern veranstalten soll, nennt Gauguin ausdrücklich Maurice Denis unter denen, die keine Einladungskarte erhalten sollen. Diese Abneigung ist am ehesten in rein künstlerischen Gründen zu suchen. Gauguin wirft einmal dem Jüngern vor, im Schlepptau der symbolistischen Literatur zu sein. Ihm gab das Gerede vom Symbolismus auf die Nerven, während Maurice Denis sich seit 1890 auch zu dessen literarischen Verkündern gesellt hatte. Sehr fein und klar hat dann gegenüber Behauptungen von Emil Bernard sich der von Gauguin durchaus unfreundlich behandelte Maurice Denis zu dem Toten als zu seinem Meister bekannt.

Trüber wird das Bild, wenn man Umschau hält im engern Kreise um Gauguin, der „Schule von Pont-Aven“ und was hernach aus ihr geworden, sowie den pariser Literaten und Malern. Freunde, Studiengenossen werden über Nacht zu Feinden oder doch zu Gleichgültigen. Der in der Ferne Weilende ist rasch vergessen, oder man sucht ihn gar zu übervorteilen. Der eine Van Gogh ist da, neben Monfreid, in unwandelbarer Anhänglichkeit menschlich rührend und menschlich groß, wie in allem Uebrigen. Zu Van Gogh's frühem Ende, das ihm in die Bretagne gemeldet wird, äußert sich Gauguin mit merkwürdig wenig Anteil. Es ist derselbe Ton wie in dem berühmten Bericht über ihr Zusammensein in Arles. Fast möchte man von da aus die Schuld an vielen üblen Dingen, die der Mann von Tahiti vor Monfreid auskramt, ihm selber zuschieben, umso mehr als wie hier bei Van Gogh Künstlereifersüchtelei oft beteiligt oder Hauptursache seines Ingrimms ist. Er hat sich selber keinen Dienst geleistet durch seine Darstellung der gegenseitigen Beeinflussung zwischen Van Gogh und ihm, die ihn einfach zum Gebenden und den andern zum Empfangenden macht. Sie ist von leicht widerlegbarer Einseitigkeit, neben der des Holländers Bescheidenheit wiederum groß dasteht, wo immer er von Gauguins Kunst redet. Anders verhält es sich aber doch mit dem jähen Wechsel in der Freundschaft zu Emil Bernard, den Gauguin als der Aeltere väterlich beraten hat, mit dem er in den bretonischen Jahren als seinem künftigen Lebensgefährten in der exotischen Glückseligkeit alle seine Pläne besprach und den er damals besonders tiefe Blicke in sein Seelenleben hat tun lassen. Diese Intimität hat sich in ihr Gegenteil verkehrt, seit Bernard mit dem Anspruch hervortrat, Gauguin entscheidende Impulse gegeben, ihm über den Impressionismus hinausgeholfen zu haben, und sich als den eigentlichen Führer der Generation von 1890 feiern ließ. Er

hat dann dem noch beigefügt, daß Gauguin auf einer Stufe stehen geblieben sei, die er selber als einen Irrtum und eine bloße Manier bald überwunden habe. Gauguin hätte zu Bernards Verhalten die Achseln zucken können. Er war aber in diesem Punkte sonderbar überempfindlich. Auch mit Paul Sérusier, einem der Getreuen aus der Bretagne, hat er darum den Verkehr abgebrochen, erst noch irrtümlich, aus einem Mißverständnis heraus, wie Sérusier sehr glaubhaft gemacht hat. Letzterer hielt dennoch wie Denis zu Gauguin gegen Bernard.

Der Kampf um den eigenen Wert vor Kritik und Publikum war zugleich der Kampf ums tägliche Brot. Das wirkte verschärfend und vergiftend und erklärt die Gehässigkeit, die oft bis zu beleidigenden Anwürfen sich vergißt, derart, daß man einigermaßen begreift, warum die Namen der Betroffenen nicht in den Briefen Gauguins an Daniel de Monfreid mitveröffentlicht werden. Es handelt sich da großenteils um noch heute Lebende. Ueber Emil Bernard darf so viel zu seinen Gunsten gesagt werden, daß er in einer letzten Endes nebensächlichen künstlerischen Angelegenheit, die er — und er nicht allein — als die Hauptsache ansieht, die für sich beanspruchte Rolle wohl gespielt hat und Gauguin überlegen gewesen sein mag. Von seinem engen Gesichtspunkte aus kann er Recht haben und kann die Szene vor seinen Bildern historisch sein, mitsamt ihren Folgen. Warum auch nicht? Schwächere Geister sind oft dazu bestimmt, den Auserwählten unentbehrliche, bis zu einem gewissen Grad entscheidende Dienste zu leisten. Nur zu dem Einen, dem ganz Wesentlichen vermögen sie nichts dazu zu tun.

Wie Tag und Nacht folgen sich Freundschaft und Haß, nicht nur im Falle Bernard. Man darf nicht vergessen, was alles Gauguin angetan worden ist. Seine Frau hielt nicht aus bei ihm. Es gibt Frauen, die das getan hätten. Wohl verkaufte

sie ihm Bilder in Dänemark, behielt aber den jeweiligen Erlös für sich und die Kinder. Begreiflich, doch keineswegs heroisch, besonders wenn man eine begüterte Verwandtschaft hat. Aber was ihm in Paris widerfuhr, ist schlimmer. Man muß es glauben, so eindringlich wiederholen sich die Mahnungen und verzweifelten Schmährufe aus der Bedrängnis, in den beiden Südseeperioden. Da ist für einen Augenblick noch Hoffnung auf den Ateliergenossen von Le Pouldu, Schüler und Mäzen zugleich, den Holländer Meyer de Haan. Vergebens schreibt ihm Gauguin, Antworten bleiben aus. Der opferbereite Verehrer ist verschwunden. Er war wohl damals schon krank, ist bald darauf gestorben. Die Enttäuschungen heften sich dann an andere Namen. Gauguin weist Brief um Brief nach, wie man ihm nicht Wort hält, wie man ihn ausbeutet. Auch die helfen, tun selten oder nie ein Uebriges. Gauguin wird nicht verwöhnt. Sogar wenn er einen Sammler und Rebbergbesitzer des französischen Südens um ein Fäßchen Wein bittet, glaubt er ein Bild als Gegengabe versprechen zu müssen. Und nicht nur die Bilder gingen, wenn überhaupt, fast ohne Gewinn für ihn weg. „Man hat mein Buch Noa Noa ohne mein Wissen gedruckt. Wenn Sie die Hand auf ein Exemplar legen können, so schicken Sie es mir!“

An das Ende aller dieser Trostlosigkeiten, von denen Gauguins Werk sich leuchtend abhebt, gehört ein Vergleich von einst und jetzt, in einigen Zahlen. Im Jahre 1891 erzielten an der Vente Drouot zwei Bilder aus der Bretagne, die „Ringenden Knaben“ und die „Schlucht an der Küste“, die beide an der Gauguin-Ausstellung von 1928 in Basel waren, das erste 250 Franken und das zweite 230 Franken damaliger französischer Währung. Die Versicherungssummen für Basel waren 150,000 und 100,000 französische Franken. Die zweite Vente Drouot vom Jahre 1895 mit Bildern aus Tahiti ergab für die „Fruchternte“ (Mau taporo) 360 Franken und ebenso-

viel für „Noa Noa“. Die entsprechenden Summen im Jahre 1928 waren 30,000 Reichsmark und 50,000 Schweizerfranken.

Gauguin ist doch ein ganz guter Rechner gewesen, als er seine Stelle an der Rue Laffitte aufgab. Nur kam die Bestätigung für ihn selber zu spät. Kunst und Börse sind einander schon bei seinen Lebzeiten immer näher gerückt. Es geschah auf seine Kosten. Mit Zähneknirschen mußte er dem aus der Ferne zusehen. Den einen sichern Trost hatte er an seinem Stolz, und darin hat er am meisten Recht behalten: „Die Zeit wird kommen, da meine Kinder werden hintreten können, vor wen es sei und wo es sei, mit dem Namen ihres Vaters als Ehre und Schutz.“

III.

Gauguin war wortkarg und eher verschlossen. Schon im jungen Familienglück, an der Wiege des Erstgeborenen, bekennt er das: „Son père est si maussade.“ Für uns ist wertvoll, daß sein schriftliches Mitteilungsbedürfnis umso stärker war. Es schweift oft rückwärts, zu den nächsten Vorgängern und zu fernen Vorbildern. Weil aber meist doch wieder Zeitgenossen mit im Spiele sind, so geschieht das auch mit einer Leidenschaftlichkeit und einer Parteinahme, die den echten Künstler kennzeichnen. Man muß solche temperamentvolle Aussprüche im ganzen Zusammenhang eines Briefes oder einer Aufzeichnung werten, aus dem sie oft mißbräuchlich als Zitate herausgerissen werden. Was er von der Kunst andrer sagt, was er bejaht, was er verneint, war für ihn kein Dogma — dagegen wehrt er sich sein Leben lang — und darf es auch für uns nicht sein, wenn wir ihn beurteilen. Schon die Widersprüche verbieten das.

„Sale Pissarro!“ ruft Gauguin in der Bretagne aus, als Emile Bernard ihm aus Paris böses Gerede über diesen seinen ersten Lehrer zuträgt, und er fügt bei: „Quand nous serons à Taïti, je me fous de Pissarro et consorts.“ Das war dann aber keineswegs der Fall. Er spricht im Gegenteil mit Verehrung von dem impressionistischen Landschafter als seinem Vorbild. „Er hat von allen etwas abgesehen, sagt man. Warum nicht? Alle haben auch von ihm etwas abgesehen, aber verleugnen ihn. Er war einer meiner Lehrmeister und ich verleugne ihn nicht.“ Wenn er von Pissarro sagt, daß er weit laufe für einen Heuhaufen, der irgendwo am Hügelhang liege, um ihn herumgehe und ihn beobachte, so meint Gauguin damit den intensiven Natursinn seines Lehrers, der dessen Schaffen in allen seinen Phasen durchdringt, und der ein Erbteil Gauguins geworden ist, bis zur Hemmung. Unmißverständlich höchstes Lob enthalten sodann die Worte, die nur in der eigenen Sprache ihren reinen Sinn bewahren: „Si l'on examine l'art de Pissarro dans son ensemble, malgré ses fluctuations, on y trouve non seulement une excessive volonté artistique, qui ne se dément jamais, mais encore un art essentiellement intuitif de belle race.“

Am meisten gilt ihm aber doch ein andrer aus der großen Impressionistengeneration. Was er von ihm sagt, ist besonders aufschlußreich für ihn selbst. „Ich habe größtes Vertrauen in das Urteil von Degas“, versichert er Bernard im Jahre 1888. Zwar greift er handkehrum den eben Gepriesenen wegen kritischer Aeußerungen heftig an. „Es riecht ihm natürlich in meinen Bildern nicht schlecht genug nach dem Modell, wie in den seinigen. Er spürt in uns etwas Neues, ihm Entgegengesetztes. — — Degas wird alt und ist wütend darüber, daß nicht er das letzte Wort hat.“ Gauguin war damals argwöhnisch und reizbar, bereit jedes Wort, das ihm zuflog, seinem Urheber als Feindseligkeit auszulegen. „Ich habe alle alten Impressio-

nisten gegen mich", behauptet er. An Theo Van Gogh, den Helfer in der Not nicht nur für den Bruder, sondern auch für den Freund, hat er damals einen 16 Seiten langen, leider nicht erhaltenen Brief gerichtet, um ihn vor den Einflüsterungen der vermeintlichen Gegner zu warnen. Degas scheint ihm der gefährlichste von ihnen. Der Gauguin der Südsee weiß nichts mehr von jener Gegnerschaft. Zu den schönen Worten über Pissarro gesellen sich ganze Aufsätze zu Ehren von Degas. Was er ihm einst vorwarf — „Ich fühle bisweilen, daß ihm etwas fehlt von oben, ein Herz das schlägt. Die Tränen eines Kindes sind auch etwas, obwohl nicht viel Wissen dabei ist" —, erscheint ihm nun nur noch bewundernswert als seine Stärke.

„Die Tänzerinnen von Degas sind keine Frauen. Es sind Maschinen in Bewegung, mit graziösen Linien, fabelhaft ausgewogen. Angetan wie ein Hut der Rue de la Paix mit all der reizenden Künstlichkeit. — — In letzter Zeit malte er viele weibliche Akte. Aber es handelt sich nicht um Frauenleiber, so wenig es sich früher um Tänzerinnen handelte. Höchstens um gewisse indiskret erschaute Phasen des Lebens. Um was handelte es sich? Die Zeichnung lag darnieder. Man mußte ihr wieder aufhelfen, und wenn ich diese Akte ansehe, so rufe ich: Jetzt ist sie wieder auf der Höhe.

Rennpferde, Jockeys in Degas'schen Landschaften. Sehr oft Schindmähren, von Affen geritten. In alledem sind keine Motive. Nur das Leben der Linien, wieder der Linien und noch einmal der Linien. Sein Stil, daran kennt man ihn. Es brauchte keine Signatur."

Gauguin freut sich sein Leben lang der Anekdote, wie Degas bei Durand-Ruel in der ersten Tahiti-Ausstellung den Söhnen Rouart die Fabel vom Hund und vom Wolf erzählt, mit der Pointe am Ende: „Der Wolf, das ist Gauguin." Er spielt immer wieder darauf an und erzählt die Szene nochmals in einem seiner letzten Briefe. Degas gehört zwar auch zu

denen, die ihn in der Not ohne Antwort ließen. Gauguin erwähnt es ohne Klage. Wie ihm Daniel de Monfreid im Jahre 1898 die Atelier-Ausstellung in Paris vorbereiten soll, steht Degas an erster Stelle in der aus Tahiti geschickten Liste der einzuladenden Persönlichkeiten. An zweiter Stelle steht Renoir.

Renoir wird sonst nur selten erwähnt. Einmal wird er als Kronzeuge aufgerufen gegen offizielle Malerei und offizielle Kritik. „Ein Maler, der nie hat zeichnen können, der aber gut zeichnet, das ist Renoir. Bei ihm ist nichts an seinem Platze. Man suche nicht nach der Linie, sie ist nicht vorhanden. Eine Schicht blühender Farbe und liebkosendes Licht tun alles, wie durch Zauber."

Zeitlebens hat Gauguin irgendwie mit Cézanne zu tun gehabt. Es war ein eigentümliches Verhältnis zwischen den beiden. Wie Cézanne nervös wurde, wenn er von Gauguin reden hörte, so verfolgt es diesen bis in seine letzten Tage, daß er ein Nachahmer des andern genannt wurde. Das fing schon in der Bretagne an. „Allons faire un Cézanne!" Damit machte sich damals etwa, wie Paul Sérusier berichtet, Gauguin an das Malen von Früchtestilleben. Man glaubt aus dem Scherzwort schon den bissigen Unterton herauszuhören. Dabei stimmt es erst noch, bei mehreren jener Bilder. Weniger begreift man die Nervosität des spätern Gauguin, der sich mit seinen „images chinoises", wie Cézanne das nannte, sehr weit von jenem entfernt hatte. Es wäre schwer zu sagen, was er denn eigentlich von Cézanne in allen Ueberseedampfern herumgeschleppt habe. So lautete der zweite Vorwurf des Alten von Aix-en-Provence. Cézanne war schnöder gegen den Jüngern als dieser gegen ihn. Um so höher stehen Gauguins huldigende Worte an mehr als einem Ort in seinem schriftlichen Nachlaß. „Cézanne kommt von niemandem her. Er begnügt sich damit, Cézanne zu sein. Er hat sich Rembrandt

angesehen und Poussin und hat sie begriffen.“ Von den Bildern heißt es: „Unmöglich, sie zu beschreiben. Tut Besseres als das, geht hin und schaut sie an! Da ist eine Obstschale, wo reife Weintrauben über den Rand hinausquellen. Auf dem Tuch darunter vermählen sich das Apfelgrün und das Pflaumenrot der Aepfel. Die Weiß sind blau und die Blau sind weiß. Ein verfluchter Maler, dieser Cézanne!“

Dem Landschaftsmaler ist ein kleines Feuilleton gewidmet, mit dem beliebten grotesken Schluß. „Cézanne malt eine Landschaft strahlend von Farbe; tiefblaue Gründe, schwere Grün, Ocker in Wechseltönen; die Bäume reihen sich, die Aeste verflechten sich und lassen doch das Haus seines Freundes Zola sehen, mit den zinnoberroten Läden, orange überfärbt durch die auf dem Kalk der Mauern flimmernden Chromgelb. Die Veronesegrün feuerwerken als Farbenzeichen für die raffinierten Gartengewächse, und als Kontrast dazu vervollständigt der getragene Klang von Violett in den Brennesselbüschen das Orchester in dieser einfachen Farbendichtung.“ Welches Bild von Cézanne schwebte hier Gauguin vor? Man glaubt eher eine seiner eigenen Landschaften in der Beschreibung wiederzuerkennen. Er hat von seinem Farbengefühl auf die andere Palette übertragen. Ein wenig an Parodie mahnt alles, was er von Cézanne sagt. Man muß im weitern nachlesen, was dem „professeur“ widerfährt, der glaubt, dem Dilettanten seine hilflose Studie verbessern zu sollen und sich unterfängt, die „Orientalischen Seiden“ Cézannes mit seinem Farbenquark zu überstreichen. Das alles klingt immerhin anders als wenn Cézanne von Gauguin sagt: „Er ist kein Maler.“

Das waren Vorgänger, die mit Gauguin gelebt und ihn überlebt haben. Wie er von den Größen des frühern Jahrhunderts spricht, das erhellt gleichfalls sein eigenes Wesen. Was er von Courbet erzählt, damit läßt sich Gauguin selber gegen den oft erhobenen Vorwurf der Kälte, der Seelen-

losigkeit verteidigen. „Courbet gab folgende schöne Antwort einer Dame, die ihn fragte, was er denke vor einer Landschaft, die er eben malte: „Ich denke nicht, Madame, ich bin ergriffen.“ Daß Gauguin gerade dieses Wort aufbewahrt, zeigt auch, wie tief er den Meister von Ornans verstand. Weniger hat man diesen Eindruck bei Corot, den er ein paar Mal nennt. Er redet da nur von Nymphentanz, von Träumen und von Baracken der Bannmeile, die sich in griechische Tempel verwandeln. Von anderen älteren Landschaftern will er nichts wissen; Daubigny und „le grand Rousseau“, die kann er nicht leiden und streitet darüber mit Van Gogh. Delacroix ist ihm merkwürdigerweise ein Neuerer in der Zeichnung, der keinen koloristischen Fortschritt gebracht habe. Er betont das mehr als einmal. Und als Beleg solcher „révolte dans le dessin“ erzählt er die Geschichte vom Auge in Vorderansicht, das der Baron Gros auf einem Gesicht in Profil vergebens zu korrigieren versuchte, im „Gemetzel auf Chios“. Wie es gemeint ist, sieht man an der Gleichstellung mit Velasquez und Manet. „Sie haben mit Farben gezeichnet,“ sagt er von den dreien. Es ist Widerspruch gegen die Schulmeinung, die Delacroix einen großen Koloristen, aber schlechten Zeichner nennt. Darum will Gauguin, daß es umgekehrt sei. Er traut aber Delacroix das Höchste zu. „Ich mache mir etwa die Freude, mir Delacroix vorzustellen als dreißig Jahre später geboren und den Kampf unternehmend, den ich zu kämpfen gewagt habe, mit seinem Vermögen und namentlich mit seinem Genie. Welche Renaissance hätten wir da heute!“

Der große Meister jener Zeit ist dennoch für Gauguin nicht Delacroix — er war es für Van Gogh —, sondern Ingres. Wer Respekt hat vor Ingres, respektiert sich selbst. Das sagt er von Degas. Ingres ist ihm der Mann, der gegen das Kunstvolapük vom Beginn des 19. Jahrhunderts aufstand und „entschlossen eine logische und schöne Sprache wieder zu schaffen

begann, zu seinem Gebrauch, die Augen gleichzeitig auf die Griechen geheftet und auf die Natur.“ Sein Schüler Flandrin, der nur Volapük sprach, hatte mehr Erfolg als der Meister. Ingres wurde aber nach seinem Tode nicht richtig eingescharrt, denn er stand wieder auf und steht jetzt da.

Gauguin hat auch Ingres begriffen, wie Courbet. Er schildert ein Bild, das er einst im Museum von Montpellier gesehen, das ihm nach langen Jahren noch im Gedächtnis ist, und schildert es mit wenigen Worten so, daß man das Ingres zu tiefst Eigene, das geheime Glühen hinter der äußern Kälte verspürt. Es ist das, was er schon aus der Bretagne dem dänischen Maler Willumsen an Ingres gerühmt hat, in einem Briefe, der ein Zeugnis ist für Gauguins hohe künstlerische Reife in der bretonischen Zeit.

Gauguins Texte sind bunt von Künstlernamen. Auch Thorvaldsen kommt vor. Als Däne wird er totgeschlagen. Der Löwe von Luzern soll eine ausgestopfte dänische Dogge sein; ein Vergleich, der entschieden mehr bösartig als treffend ist. Recht willkürlich, immer nach seinen Bedürfnissen des Augenblicks, verfährt Gauguin auch, wo er die Schatten der großen Vorfahren aus früheren Jahrhunderten beschwört. Da muß Rubens vor Memling weichen. Vor Michelangelo wird Bernard gewarnt. Raffael muß herhalten, um die Lehre von den „valeurs“ zu bekämpfen. Velasquez erhält zweimal eine Verbeugung; Rembrandt geistert als der große Magier durch die Seiten, nicht recht faßbar im Urteil Gauguins. Von Italienern der Frührenaissance ist nie die Rede, obwohl Abbildungen nach ihren Werken in der Bretagne wie in Tahiti an die Wände geheftet sind. Ueber sie hinweg blickt Gauguin mit Andacht nach Giotto. Ihm bringt er reine Verehrung entgegen. Er hat die große Liebe, so sagt ein früher Brief an Bernard, und das wiederholen die letzten Zeilen von Gauguins Hand noch eindrücklicher: „J'y vois une tendresse, un amour tout à fait

divins.“ Aus den vielen Zynismen, die in „Avant et Après“ die Seiten füllen, klingen diese Worte ganz seltsam heraus. Gesagt sind sie im Zusammenhang mit einem Bilde, das freilich heute nicht mehr dem Meister selber gegeben wird, sondern einem Trecentisten aus der Nachfolge Giottos. Doch ist dies hier ohne Belang. Das Bild wird von Gauguin dem „modernen Menschen“ von damals vorgehalten, um ihm seinen Aberglauben von Perspektive und Naturwahrheit auszutreiben. Wie in Rede und Gegenrede wird über dieses Fresko der Meerfahrt aus dem Magdalenenzyklus von Assisi gehandelt — eine Unterhaltung, die auch heute, da Gauguin seit fünfundzwanzig Jahren tot ist, noch mit vielen nützlich zu führen wäre. Er selber unterhalte sich oft mit den Meistern, fügt Gauguin dem Gespräch über Giotto bei. „Ihr Beispiel stärkt. In der Versuchung erröte ich vor ihnen.“

Das Bekenntnis zu Giotto war für Gauguin und seine Zeitgenossen noch keine Selbstverständlichkeit, eher ein Kampfruf, zumal im Jahre 1888. In das Programm der Generation passen ebenso, mehr noch als im Grunde zu Gauguins eigenem Schaffen, die lapidaren Sätze, in denen die Kunst der Antike erledigt wird. „Von den Pferden des Parthenon habe ich zurückgegriffen bis zum Holzpferd, dem Spielzeug meiner Kindheit.“ Gauguin ist da ein Prophet, der das gelobte Land nicht erreicht hat. Er hat den klassischen Boden nicht so weit, wie er meinte, hinter sich gelassen. Wenn er Daniel de Monfreid, als dieser zu bildhauern anfängt, vor dem „schweren griechischen Irrtum“ warnt, dem er wahllos Persien, Kambodscha und „ein wenig“ Aegypten entgegensetzt, so mag man dabei an den Gauguin mit der hohen Verehrung für Ingres denken, an den Gauguin, von dem Maurice Denis sagen konnte, wenn er länger gelebt hätte, wäre er „le champion de l'Ecole des Beaux-Arts“ geworden. Die summarische Erwähnung asiatischer Vorbildlichkeit ist kennzeichnend. Gauguin rührt

kaum an die großen Kreise asiatischer Kunst, er lebt viel mehr mit den Meistern seiner Rasse, die vor ihm waren, die er oft mit einem einzigen Worte nahe an sich heranreißt. Wohl verdankt er den Japanern viel, gerade das, was Cézanne so sehr gegen ihn aufbrachte, und preist nicht vergebens Hokusai als den Größten Europas verwandt. Aber dem japanischen Einfluß wie den Götzenbildern und Pareomustern der Südsee halten die starken traditionellen Elemente in seiner Kunst Widerpart. In seinen höchsten Leistungen ist Gauguin ein Urenkel Poussins und vom Hauche griechischer Schönheit berührt. Das Wort, das er als Dank an den treuen Freund einmal ausspricht, hätte dieser mit mehr Recht ihm zurückgeben können: „Vous êtes un classique."

Was Gauguin erlebt und was er gesagt hat, eng verwoben das eine dem andern, ist menschliche Urkunde, die stets unsern starken Anteil fordern wird. Des Künstlers wahres Schicksal aber liegt in seinem Werk beschlossen.

DAS WERK

Si, comme l'a dit Nicolas Poussin en ses réflexions et conseils, la peinture n'a pour but que délectation et joie des yeux — et pour moi je crois qu'elle n'en a point d'autre — Paul Gauguin est un très grand peintre.

Charles Guérin

Mercure de France 1903.

I.

Frau Mette Gauguin klagt einmal, sie habe nicht gewußt, daß sie ihre Hand einem Künstler gebe. Ob sie sah, was schon in den ersten Malereien ihres Gatten sich ankündigte? oder ob es ihr harmlose Erzeugnisse seiner Mußestunden waren, wenn Büro und Börse ihn frei ließen? Ende November 1873 hatten sie geheiratet. Das früheste bekannte und datierte Bild stammt aus dem folgenden Jahre, das Stillleben in Hochformat, das die Jahreszahl 1874 unten rechts neben dem Namenszug des künftigen Meisters trägt. Daß er das zu werden bestimmt war, darüber läßt schon dieser Blumenstrauß in blauer Vase keinen Zweifel. Es ist sicher nicht der Erstling seines Pinsels gewesen.

Der Impressionismus oder dessen Ueberwindung kümmert ihn noch nicht. Einen Strauß will er malen. Er tut das mit Lust, mit Ungestüm. Er faßt das ganz an als Maler, nicht als Zeichner. Man denke an die vielen Sträuße, wo jedes Blatt geschmiedet scheint. Hier ist im keck pastosen Auftrag das Materielle der Farbe noch nicht überwunden, aber das Blühende, das Leuchtende ist schon da, auf dem stumpfen altmodischen Hintergrund der braunen Wand das Blumenhafte so lebendig, das Strahlen so heftig, kaum mehr zu steigern. Der junge Maler gibt noch mehr. Sein Grund ist nicht flach, platt; da ist etwas wie Raum, in den können die Blumen eintauchen an den Rändern des Straußes. Und diese Blumen haben ihr verschiedenes Leben unter sich, da stehen einzelne gegen Gruppen, neben den massigen zartere Gebilde, und bei jenen die sternartig erschlossenen neben den kugelig geballten; unten in den halbwelken auf dem Notenheft die flachen grünen Blätter und das Körperliche, Gewölbte der Blüten. Wie fühlt man da, daß beides Blume ist, Lebendiges im Ersterben, und die Unterlage Papier, totes Menschenprodukt!

Ganz selbstverständlich scheint es für den Anfänger zu

sein, mit den Formaten umzugehen. Er will die Bildfläche füllen und ganz für seine Malerei nützen. Auf drei Seiten geht er dicht an die Ränder, ja leicht darüber hinaus. Es ist klar, warum das unten nicht sein darf. Die Horizontalen müssen vom Rande wegbleiben, damit das Gegeneinander der Hauptrichtungen wirksam werde, ergänzt durch die Diagonale; Liegen und Stehen, Tragen und Aufsteigen, dazu die Schräge. Der künstlerische Wille ist schon erwacht neben dem künstlerischen Gefühl.

Der Asternstrauß in blauer Vase gehörte mit anderen Stilleben Gauguins dem pariser Sammler Armand Parent. Heute ist das Bild im Kunsthandel. Nach Basel kam es aus Wien.

II.

Der Dilettant Gauguin wagte es, eine nackte Figur in Lebensgröße zu malen. Das Loblied, das J. K. Huysmans auf das Bild angestimmt hat, als es im Jahre 1881 in der 6. Ausstellung der Impressionistengruppe erschien, stellt diesen weiblichen Akt höher als Courbets Frauenakte. Huysmans gibt mit seiner Schilderung, die Rotonchamp abdruckt, ein denkwürdiges Beispiel für die Tatsache, daß der neuzeitliche Mensch verlernt hat, ein Bild sich recht anzusehen. Er nimmt die Wand hinter der nackten Frau für den Fußboden, trotz des deutlichen Schlagschattens der oben baumelnden Gitarre, und das Stück daneben aufgehängten buntgestreiften Tuches wird ihm zum Saum eines auf dem Boden aufstehenden Vorhangs. In einem hat der Literat recht gesehen. Ueber Courbet'sche Realistik geht diese Figur hinaus. Es ist darin eine Unerbittlichkeit, eine grausame Schärfe der Beobachtung, die mehr als an Courbet an Degas denken läßt, Gauguins verehrten Meister. Und auch in Degas ist mehr Eleganz, bei aller schnöden Wahrheit im Motiv. Wenn man dieses stumpfnasige

I.

grobgliedrige Mädchen betrachtet, das da sein Hemd flickt vor dem Anziehen, das uns die häßlichen Proportionen der Wirklichkeit unverhüllt und unverändert darbietet, die kleinen Brüste, den eckigen Ellenbogen mit dem dürren Vorderarm, die starken Lenden, die überlangen Schenkel mit den knochigen Knien, so kann man sich noch heute vorstellen, wie sehr dieses Bild vor 50 Jahren als ein revolutionärer Einbruch in die Gefilde akademischer Aktmalerei angeschaut werden mußte. Welch Genrebild zugleich aus der Epoche der Genremalerei!

Neben der Keckheit des Wurfs geht die Aengstlichkeit her, die den Anfänger kennzeichnet und uns auch bei Gauguin die Weite des Weges zur Meisterschaft ermessen läßt. Dem Organismus des menschlichen Körpers, dieser Hauptaufgabe aller bildenden Kunst, sucht er bald durch Modellierung, bald durch die Linie beizukommen. Das eine wie das andere geschieht zaghaft, mit auffallend mehr Unsicherheit als in den schon mit malerischer Freiheit behandelten Beigaben. Diese Freiheit wagt sich noch an das Haar der Frau, schreckt aber zurück vor dem Leib mit seinem Formenreichtum, dem Maler erfaßbar im Spiel der Lichter und Schatten. Am einzelnen geht er dem nach, setzt hier ein und dort ein, doch fügt es sich nicht zusammen. So bleibt ihm die Figur hinter dem Uebrigen zurück, bleibt ihrer Umgebung fremd, die als in einem Zuge gemalt erscheint. Auch eine Abbildung spricht da ganz klar.

Gauguin ließ sich nach Tahiti von seiner Frau melden, daß ihr ein dänischer Maler den lange Zeit unverkäuflich gebliebenen Akt für 900 Franken abgekauft habe, was damals ein hoher Preis schien. Gauguin konnte nicht wissen, daß im Jahre 1928 die Versicherungssumme 25,000 dänische Kronen betragen würde. Er freut sich gegen Monfreid des Verkaufs und höhnt zugleich darüber. Die Entstehung des Bildes verlegt er ins Jahr 1876. Auf der Leinwand steht 1880. Es ist

II.

vielleicht beides richtig. Die Aktfigur mit ihren Retuschen könnte den Beweis leisten. Von Anfang an muß aber dagewesen sein, was in die Zukunft weisend den Wert dieser Dilettantenleistung bedingt. Schon ist in dem Frauenleib eine Gesamtform da, in der alle schwachen Einzelheiten, auch die zögernd und tastend eingemalten Schatten aufgehen. Schon sprechen die Linien, wo sie da sind, und haben Ausdruck. Schon sind die Flächen des Lakens und der dunklen farbigen Stoffe daneben schön zusammengehalten mit den breiten leuchtenden Flächen des Fleisches. Es ist noch etwas allgemeine Atelierluft in dem Frühwerk, man spürt darin noch Mühsal und Versagen. Aber nicht vergebens ist es würdig befunden worden, die Reihe von Gauguins Werken im Staatsmuseum von Kopenhagen zu vermehren.

III.

Gauguin scheint auf ein nächstliegendes und höchstwilliges Studienobjekt, sein eigenes Spiegelbild, in den Jahren vor dem großen Entschlusse von 1883 nicht ein einziges Mal gegriffen zu haben. In seinem bis jetzt bekannten Werke taucht er selber zum ersten Male flüchtig auf, ohne Bildnisabsicht, im Hintergrunde des großen Interieurbildes von 1881.

Es ist ein Genrebild, ausgesprochener als die „Näherin", voll von malerischen Anekdoten, wie sie jedem Genrebilde jener Zeit zu wünschen wären. Das pariser Heim des jungen Gauguin ist geschildert, darin der glückliche Ehemann seiner klavierspielenden Gattin zuhörend, in vager Silhouette nur bis zu den Schultern über einem Wandschirm aufsteigend, fast vom Rücken gesehen. Die Frau ist kaum besser sichtbar, sogar mit dem Gesicht halb hinter den Oberbau des Klaviers geschoben, in einer amüsanten Weise, den Impressionisten und namentlich Degas abgesehen, später noch oft von Gauguin verwendet. Hier ergibt das eine erste Pointe. Der Beschauer

III.

ist versucht, den Kopf etwas nach rechts zu neigen, um die Musizierende besser zu sehen und damit auch etwas mehr vom Gesicht des Gatten zu erblicken. Mit der weitschweifigen Schilderung des nach einstigen Begriffen kahlen Innenraumes um die kleine Gruppe ist noch mehr gewagt. Gauguin will uns ins Bild hineinziehen durch die überraschend riesigen Dinge des Vordergrunds, Tisch, Vase und Strauß, mit denen er uns gleichsam den Weg versperrt zum Mittelpunkt unseres Interesses. Es sind Hindernisse, man soll verlangen, über sie hinwegzukommen. Man soll zugleich die Größe des Raumes fühlen und im Gegensatz dazu die Intimität der Szene hinten im Winkel. Man soll glauben, daß die beiden jungen Eheleute eben noch vorn einander gegenübersaßen, er auf dem Stuhl, der jetzt leer steht, sie an der andern Tischecke mit Häckelarbeit und Lektüre.

Der Maler weiß weiter in diese Darstellung gutbürgerlichen Daseins, damit uns nicht ein Gähnen anwandle, Spannung durch künstlerische Mittel zu bringen. So groß und voluminös die Gegenstände im Vordergrund des Bildes sind, so sehr sind sie in der Ausführung zurückgehalten, malerisch untergeordnet der Hauptsache, die durch feine Akzente, im Original auch farblich, unserem Auge und unserem Gefühl nähergebracht, aus der Tiefe des Bildes nach vorn geholt wird. Endlich und nicht zuletzt werden auch die Linien und Flächen an den Wänden, am Boden und an den Möbeln zur Mitwirkung herangezogen. Gauguin läßt sie von oben und vom Rande beidseits gegeneinanderlaufen und sich da treffen, wohin die Aufmerksamkeit des Beschauers gelenkt werden soll. Alles ist so der Komposition eingefügt.

Die Unerschrockenheit des Dilettanten vor großen Formaten erwies schon die „Näherin", im Interieurbild tritt dazu eine Sicherheit gegenüber dem Thema, eine Ueberlegenheit gegenüber dem Inhalt, die den geborenen Künstler kennzeich-

nen. Dem Kritiker J. K. Huysmans zwar gefiel das Werk gar nicht, als er es in der 7. Ausstellung der Indépendants an der Rue Saint-Honoré erblickte. In Skandinavien war man andrer Ansicht und erwarb es für die Nationalgalerie von Oslo.

IV.

In der pariser Vorstadt Vaugirard bewohnte Gauguin ein stattliches Haus mit Garten, jahrelang, bis zur Schicksalsstunde, die ihn vom gesicherten Gelderwerb und von aller damit verbundenen Behaglichkeit für immer trennte. Er warf damit auch von sich das stille Glück des Familienlebens, das sein schönstes Frühwerk schildert. Es ist etwas Tragisches darin, wie gerade die Fähigkeit, solche malerische Verklärung über den Gartenwinkel mit seiner Familie zu breiten, ihn weitertreiben mußte, unaufhaltsam, bis zum Bruche mit dem pariser Lebensidyll, das ihm diese Wege zwischen Blumenbeeten bot, für die Stunden der Muße, zum Spiel mit den Kleinen. Wie lange ist dieses Bild in seinem Gedächtnis geblieben! Es entschwand nie völlig seinem innern Blick.

Auch als Malerei ist es etwas ganz Köstliches. Wenn irgendwo, so zeigt sich hier, wie einfältig es im Grunde ist, vom Dilettanten Gauguin zu reden. Das Jahrhundert der Schule, der Akademien ist daran schuld, hat uns solche falsche Begriffe hinterlassen. Natürlich war Gauguin damals schon stark berührt von den Vorbildern, die aus den Händen impressionistischer Lehrer und Freunde hervorgegangen sind. Ihre Bilder hingen an seinen Wänden in Vaugirard. Aber den Pissarroschüler werden wir später finden. In der „Familie im Garten“ haben wir etwas Wunderbareres vor uns. Der tastende, erst erwachende Genius findet traumsicher gewisse Dinge, die wie von selber sich einstellen, vorweggenommen werden, während nachher eine ganze Epoche über sie stritt. Ja diese Dinge werden schon hier erledigt als das, was sie sind, als

Aeußerlichkeiten. Zwar ist in der flachen Gartenmauer, die das Bild durchschneidet, sicher das Auftauchen der surface plane nach dem Worte des Adepten und Theoretikers Maurice Denis. Fläche und Linie melden sich zum Wort in der Ausbreitung des Baumes in der Mitte, dem rechts unten Gestänge und Räder des Kinderwagens und links am Rande der Stamm des Rosenbäumchens antworten. Aber es ist einfach künstlerisches Schaffen, an keine Zeit und Richtung gebunden, so will uns scheinen, wenn Gauguin aus der Gartenmauer, der Kirche darüber und der Hausfront eine ruhige Hintergrundsschicht gewinnt, einen glücklichen Abschluß für das vorn sehr belebte Bild. Und an dem über die Helligkeit des Himmels weit ausgespannten, dünn mit Laub bekleideten Geäst freut uns am meisten, daß es mit Liebe gemalt ist, daß darin dem Auge des Japaners die Hand des Europäers sich gesellt hat, die leise zittert, wenn die Seele schwingt.

Zwischen den linearen Elementen von Kinderwagen und Baum ist die Gruppe von Mutter und Kindern eingespannt, als das beweglich Lebendige leicht hingewischt, ohne die festen Umrisse. Die Linie fixiert. Darum haben die Impressionisten sie aufgelöst. Gauguin folgt ihnen, wo es ihm dient. In diesem Menschenhäuflein, ganz absichtslos hingestellt, scheinbar unkomponiert, ist doch so viel Reichtum und so viel Gewicht, daß die kahle Mauer darüber notwendige Folie wird, so gut wie der breite Weg ein Ausgleich, und ihr ein Gegengewicht geschaffen werden muß links in der Tiefe, auch als erzählerische Ergänzung. Dort ist das Heim, dort sind Haustüre und Gartentor, dort werden die Kinder über die Stufen hinaufgeführt und daneben geht es ins Freie, wo die Kleinen neben der Mutter einhertrippeln werden.

Mit der Erinnerung an Gauguins friedliche Tage, die nicht wiederkehren sollten, lebt ein ganzes Stück einstigen pariser Provinzdaseins in diesem Bilde weiter. Es ist nicht

IV.

in Gauguins Heimat geblieben, sondern frühzeitig nach Dänemark gekommen, wo seine Kinder noch heute ihre Heimat haben, und hängt im Staatsmuseum von Kopenhagen.

V.

Ein Stück Paris im frühen Winter. Großstadtschnee, der bald wieder weg sein wird. Keine winterliche Pracht wie draußen im Lande, schmutziges Gemisch in der Luft und auf der Erde. Erst der Impressionismus hat ein solches Bildthema ermöglicht, aber auch die Intensität, mit der das besondere Naturschauspiel hier gegeben ist. Wieder folgt Gauguin seinen Lehrmeistern. Aber man kann das von niemandem absehen, wie die dünnen Zweige in der Kälte zittern, wie der Schnee daran klebt und sie zu knicken droht, noch wie das übrig gebliebene Grün der Beete und der Epheu des Gartenhäuschens sich sperren gegen die weiße Last. Da ist eigenes Gefühl, so fein als stark, das die Hand führt, und das auch ein bestimmtes Verhältnis herstellt, wie mit der Wage gewogen, zwischen den drei Bestandteilen des Bildes, den Massen der Gewächse, den Massen der Mauern und Häuser und der Masse der Luft. Auch bei diesem bescheidenen Vorwurf hat man den Eindruck des intuitiv sicheren Findens von wesentlichen Dingen. Gewiß haben da auch die Vorbilder das Ihrige getan, die Gauguin täglich um sich hatte. Sie fanden damals den empfänglichsten Boden. Aber es ist in diesem kleinen Bild eine, wenn man will, dilettantische Direktheit, die an den ersten Blumenstrauß und an die „Etude de Nu“ erinnert, und die im Impressionismus gelöst, abgeschliffen, zur Harmonie gebracht erscheint. Hier ist sie ganz ungebrochen. Das ist der besondere herbe Reiz des Jugendwerkes.

Auch dieses Winterbild ist nebst einem zweiten der gleichen Zeit in öffentlichem Besitz in Kopenhagen. Beide waren in Basel.

V.

VI.

Die „blauen Dächer", wie das fast quadratische Hochformat nach seinem Hauptfarbklang genannt ist, hat man in die Bretagne verweisen wollen. Das Bild ist aber von 1884 datiert. Damals lebte Gauguin in Rouen, nach dem Verzicht auf den teuren pariser Haushalt, und die Umgebung dieser Stadt haben wir in dem Hügelgelände mit den teils ländlichen teils villenartigen Gebäuden zu erkennen. Die Bretagne hatte er noch nicht betreten.

Wichtiger als die lokale Festlegung ist der künstlerische Charakter des Landschaftsbildes. Impressionistisch ausschnitthaft ist es bis zur Uebertreibung, man meint die Fensterrahmen auf beiden Seiten zu sehen, welche Häuser und Bäume für den Blick durchschneiden. Dazu paßt das Stück Mensch, das unten im einen Winkel auftaucht. Und die Wahl des Ausschnittes aus der Wirklichkeit, dieses ziemlich reizlosen Vorstadtteiles auf dem Hügelhang, mahnt an die Kühnheit der Vorgänger, an die gewaltige Eroberung des Impressionismus, die Eroberung der gesamten Wirklichkeit, aller Natur für die Kunst. Für die Impressionisten bedurfte es keiner romantischen Winkel mehr, keiner alten Schlösser und Brücken und Dörfer mit Kirchtürmen, keiner besonders prachtvollen Baumgruppen, für sie gab es nicht mehr Poesie und Prosa in der Wirklichkeit, es wurde ihnen alles Poesie dadurch, wie ihr Auge sah und wie ihre Hand das Gesehene wiedergab.

Dieser Sieg einer neuen Malerei über alte Konvention der Bildthemen vollzieht sich zwar hier größtenteils noch aus eigener Kraft, durch die Art, wie Gauguin den Pinsel führt, wie er zumal im mittleren Teile des Bildes scharf und fein und lebhaft zeichnend die Konturen der Mauern und Dächer zieht, Fenster, Dachlucken, Kamine einsetzt. Aus jeder Einzelheit des Wirklichen gewinnt er einen Reiz mehr für sein Bild. Im Original begleitet das Leuchten der Farbe gerade diese

VI.

zeichnerischen Partien. Auch der Kolorist, der von Anfang an in Gauguin steckte, verfährt noch unbekümmert um alle späteren Theorien. Die blauen Flächen der Schieferdächer verlocken ihn, er kostet sie aus, so wie sie in das Naturbild vor ihm sich hineindrängen. Gewiß dachte er dabei nicht an die surface plane recouverte de couleurs des Maurice Denis. Zum Blau tritt Rot hinzu, voll glühend in kleinen Flecken an den Kaminen, in Rosa gebrochen an den Mauern. Die Buntheit wird gehoben durch Weiß. Das Betonen in Zeichnung und Farbe entspricht dem Naturmoment. Spätherbstlich kahl sind Baum und Busch, das Menschenwerk tritt scharf hervor inmitten der abgestorbenen Vegetation. Gauguin fühlt es aber wunderbar in sein Bild hinein, wie die Natur sich doch behauptet, in der hohen Tanne mitten in den Häuserquadraten, im weit ausgreifenden dunklen Geäder des entlaubten Baumes, in den Hägen und den Bodenflächen des Gartenlandes vorn wie der Hügelhänge jenseits der Häusergruppe, von wo überall die gelben Herbstfarben dem überwiegenden Blau der Mitte entgegentönen.

Was aber dem Bilde die träumerische Weichheit ländlicher Stimmung schafft, das sind die neuen Mittel, welche die Impressionisten ausgebildet haben. Den Erdboden mit allem darauf Gewachsenen gibt Gauguin im Gegensatz zu den Gebäuden in der lockeren impressionistischen Malweise wieder. Durch die Auflösung in unzählige kleine Farbflecke erhält nicht nur die Ferne ihren Duft, der Hügelrand mit dem leicht hingewischten durchsichtigen Gewölk des Himmels darüber, auch der ganze Vordergrund ist dadurch der Massigkeit, aller Schwere enthoben und das Gegenteil von dem geworden, was die Kulissen der älteren Landschaftsmalerei waren. Das Bild schwebt mit Hilfe dieses Vordergrundes, trotz aller Festigkeit der Mitte, und läßt uns so gerade bei Gauguin erkennen, daß die Technik der Impressionisten nicht nur zur

Sichtbarmachung atmosphärischer Phänomene erfunden wurde, sondern Dienerin und Werkzeug ihrer Vision, ihres Traumes vor der Natur war. Unmerklich gewinnt das Vibrieren an Raum, greift über auf die starre Mitte, umspielt Mauern und Dächer, schwingt in allen den Lücken und Distanzen und wird einem Rhythmus zum Träger, der den Ausschnitt aus der Wirklichkeit umwandelt zum reinen Gebilde des Malers.

Die „Blauen Dächer" sind in Privatbesitz in Bremen.

VII.

Ein merkwürdiges Bild aus Gauguins Frühzeit ist die Baumlandschaft von 1884. Die impressionistische Technik erhält hier plötzlich erhöhte Temperatur, erhitzt sich bis zu einem fieberhaften Wirbeln der Striche. Die geschilderte Natur erscheint wie gesträubtes Vogelgefieder. Ganz anders als in den köstlichen Naturidyllen dieser Jahre ist darin etwas Aufgeregtes, Wildes, das an Van Gogh'sche Landschaften denken läßt, in dem sich wälzenden Gestrüpp zur Rechten, auch im welligen Fluten des abgemähten Bodens, in den Bäumen, die ihre Aeste hin und herwerfen, im Flackern ihrer Umrisse vor dem Himmel, im zerrissenen Hag, von dem ein Teil jäh gegen den vordern Bildrand vorstößt. Aber jene Van Gogh'schen Landschaften sind erst um Jahre später entstanden als unser Bild. Es geht auch jeder persönlichen Berührung zwischen den beiden Künstlern weit voraus. Vor dem Winter 1886, wo er in Paris mit ihm zusammentraf, wußte Gauguin nichts von dem Holländer.

Es wäre aber auch willkürlich anzunehmen, daß wir in dem Bilde den Sturm verspüren, der in jenen Tagen durch des Künstlers äußeres Dasein fuhr. Das verbieten schon die friedlichen Dinge, die er gleichzeitig geschaffen hat. Wohl aber ist ein solcher vereinzelter Ausbruch von Heftigkeit vereinbar mit einem unsteten Geiste, der in Gauguin war, ja kennzeich-

nend dafür. Er wird uns wieder begegnen in seiner Kunst. In dem Tumult ist übrigens auch nicht entfernt die Gewalt Van Goghs. Wohl sind die Bewegungen der Bäume stark empfunden, aber auch an solchen Höhepunkten der Erregung bleibt eine Zartheit, eine Zurückhaltung, die viel vom Beschauer verlangt und erwartet. Sie ist auch in der Farbe, in dem Vermengen heller blasser Töne, die den matten Sonnenschein so schön schildern. Es ist die impressionistische Feinheit, die heute so oft als nichtssagend, als längst überwundene Schwäche erklärt wird, weil die Empfindung dafür fehlt.

Die Baumlandschaft von 1884 ist aus dem deutschen Kunsthandel an die Ausstellung von Basel gelangt.

VIII.

Den Impressionisten Gauguin, den Schüler Pissarros, zeigt uns im Besitz aller Errungenschaften seiner Vorgänger, als getreuesten Anhänger ihrer Lehre ein Bild von 1885, „Der Bach". Aber auch dieses Werk erschöpft sich nicht etwa in der Unterwerfung, es ist kein Schulbild, sondern ein Gauguin, ein echter Gauguin, wie wir sehen werden.

Erst das Impressionistische. Da ist Luft und Licht, ein Rieseln von Helle durch die Laubmassen herab, ein bewegliches Blitzen auf dem Wasser, ein Sichhaschen der Sonnenflecke auf dem Weg. Da ist der Natur nachgefühlt bis ins Einzelne, nicht nur über die Dichtigkeiten und Lücken des Blätterdaches hin, den Stämmen entlang mit ihren Krümmungen, auch fast unmerklichen Dingen wie dem Niederhängen oder Aufstehen eines Zweigleins. Es ist Acht gegeben auf die leichtesten Unebenheiten des Bodens, die noch durch Strichlagen zu bezeichnen sind, und auf das abgetretene Fischplätzchen neben dem Baum jenseits des Baches. Unsere heutigen Sinne müssen sich erst wieder gewöhnen an solche Wachheit und Feinnervigkeit, wie sie der impressionistische, Beobachtung und Pinsel-

VII.

führung in eines verschmelzende Farbenauftrag voraussetzt. Hat man das zurückgewonnen, so wird man zunächst dessen inne, was den Schüler mit Pissarro vereint. Das ist etwas Unvergängliches im Impressionismus. Er läßt eine kleine Welt innerhalb des Rahmens erstehen, geklärt und in sich abgerundet. Es bleiben keine Kleinigkeiten, es bleibt nichts Störendes übrig, die unzähligen kleinen Farbstriche überziehen mit ihrem feinen Gewebe das ganze Bild und fangen alles ein, umspinnen jede Einzelheit und nicht zuletzt die menschliche Figur, die aufgeht in der umgebenden Natur. Die Ueberfülle der Wirklichkeit wird bewältigt, ohne gewaltsames Verändern und Wegschaffen, ohne Einbuße. Ihr voller Pulsschlag bleibt, die unendliche Unruhe ist aber gebändigt, das Bild wird so still, so voller Ruhe wie die Natur.

Diese hohe Kunst, still und leise zu sein bei aller Lebendigkeit und Bewegtheit, war das, was Gauguin magisch anziehen mußte, als tiefstes Eigenes berührend. Da lag sein künstlerisches Ziel offen vor ihm, von da aus gab es für ihn nur noch Wechsel, kaum mehr Entwicklung. So enthält auch ein solches Bild die Erfüllung dessen, was man ihm als seine Mission nachträglich vorgeschrieben hat. Aber war es nicht von jeher ein Ziel der Malerei? Weist nicht darin Gauguin selber auf Raffael als seinen Vorgänger hin? Das Bild ist fabelhaft räumlich und doch eine Fläche, eine wundervolle Tafel. Wie das erreicht ist, mit Mitteln Pissarros, die verstärkt, weitergebildet werden, das läßt sich klar ablesen. Es fängt damit an, daß der erzählerisch wichtigen Stelle, dem Stück Wald mit dem mitten im Weg stehenden Jungen, die malerisch reichste Partie links gegenübersteht, mit dem Leuchten des Feldes oben zwischen dem Buschwerk, dem fischfarbenen Schillern unten im Bach. Das ganze Bild ordnet sich, wird beherrscht durch solches Gegeneinander. Den Vordergrund mit dem Weg löst ein lockerer Strich auf, macht ihn un-

VIII.

materiell, nimmt ihm die Schwere neben dem Bach, der Körper hat, Form sogar und Kraft, denn er ist mehr als die Erde, das Lebendige, das quillt und fließt. Aehnlich zeigt der obere Bildteil mehr Leichtigkeit, Lockerung, dabei aber andere Energien des Ausgleichs. Das Feld hinten als Masse, als kompakte Helligkeit dringt vor zwischen den Baumstämmen. Deren Reihe tritt zurück, erscheint vertieft, sie werden beinahe zu Hohlformen. So wird die stark räumliche Landschaft zur Fläche zurückgebracht, zu einer Art Reliefwirkung, in der die Wölbungen des Laubwerkes an Baum und Strauch und die Windungen der Stämme ihren Formenrhythmus entfalten.

Das alles fühlt man hier stärker als bei Pissarro. Aber eines hat Gauguin in diesem Bilde mit dem Lehrer gemein. Es ist die neue lebendige Seele der Landschaft, wie sie der Impressionismus entdeckt hat. Ueberall ist Wärme, ein Zittern, Atmen und Blühen. Man hört das Plätschern des Bächleins, das Summen der Insekten, die leisesten Stimmen der Natur.

Das Bild ist im französischen Kunsthandel.

IX.

Doktor Gachet, dessen Bildnis Gauguin im Jahre 1884 in Rouen gemalt hat, lebt damit als der Freund zweier großer Künstler weiter. Er war bekanntlich der Hüter der letzten Tage und Stunden Vincent Van Goghs in Auvers. Ihn stellen die beiden damals, also 6 Jahre später entstandenen Gemälde des Holländers dar, die viel berühmter geworden sind als dieses bis jetzt ziemlich unbekannt gebliebene Bild von Gauguin. Daß wir hier denselben Mann vor uns haben, wird bei der Betrachtung immer deutlicher. Man glaubt sogar den Kittel mit dem altmodischen Schnitt wiederzuerkennen, aus dem dunklen Tuch, dessen Eintönigkeit beide Künstler, jeder auf seine Weise, in malerische Kostbarkeit zu verwandeln wußten.

IX.

Namentlich aber ist die Aehnlichkeit unverkennbar auch in den wesentlichen Teilen der Bildnisse, der Kopfform und den Gesichtszügen, von der hohen, oben vortretenden Stirn, die man bei Van Gogh fühlt, wie sie die weiße Mütze nach vorn schiebt, bis zur Stellung der Lippen zu einander und bis zum Blick der Augen. Freilich sah Van Gogh seinen Doktor stark gealtert. Und er warf beidemal seine Figur gewalttätig in die Diagonale. So verschieden aber die Haltung bei ihm und bei Gauguin ist, etwas Gemeinsames bleibt darin. Es ist hier wie dort das Ausruhen des seiner selbst stets bewußten Menschen, die Nonchalance französischer Erziehung, kein Sichgehenlassen. Leicht stützt die rechte Hand den Kopf bei Van Gogh, aufrecht hält sich der Mann im Fauteuil bei Gauguin, so bequem er sitzt und lehnt. Auch in solchen Zügen sind die Gachet'schen Porträts Werke von Meistern.

Von den Beziehungen des Arztes zu Gauguin wissen wir nichts als was dieses Bildnis uns sagt. Es spricht viel aus. Mit dem unbeirrbaren Blick, mit dem er später sein eigenes Abbild aus dem Spiegel herausholte, hat Gauguin den Menschen angeschaut, der vor ihm saß. Das Physische des nicht mehr jungen Mannes ist ganz erfaßt, das Provinzlerische, ja Ländliche der Erscheinung, im schlechten Schnitt und Sitz der Kleider, in gewissen Derbheiten des Körperbaus, dem festen Hals, den starken Gliedern, der übergroßen Hand auf der Stuhllehne, einer von bäurischen Vorfahren zeugenden Hand. Wie sehr aber der Anblick seines Modells den Künstler in Gauguin weckte, zeigt er in Feinheiten, in wirksamen Kontrasten, die der anspruchslosen Figur des Landdoktors Bedeutung geben und die Aufmerksamkeit des Beschauers ihr zuführen, auf ihr festhalten. Dazu muß jede Zufälligkeit ihm dienen. Da ist der Kragen am altväterlichen Hemd widerspenstig, er klafft, rutscht nach hinten. So wird der breite Hals entblößt, auf seiner Säule hebt er den Kopf umso ener-

gischer empor, begleitet vom Schlagschatten auf dem Lehnstuhlrücken. Daneben fällt das Gesicht in seiner Zartheit auf; es erscheint noch feiner und zarter durch das scharfe weiße Dreieck auf der Brust und durch die Größe der Hand. Dazu ist es in allen seinen Einzelheiten von Gauguin mit einer unvergleichlichen Delikatesse ausgeführt, in der Zeichnung und Malerei wetteifern. Das Charakteristische jeder Einzelform ist erfaßt, an Augen und Ohr, Nase und Mund, wird aber aus der Bestimmtheit wieder befreit, verlebendigt durch die impressionistische Malweise. Sie sichert dem Antlitz die einheitliche Helligkeit, das ruhige Strahlen aus der dunkleren Umgebung hervor, das unsern Blick wie von selber auf diesen Mittelpunkt des Bildes zieht. Man muß an jene Schilderung Van Goghs in einem seiner Briefe denken, wie er einem Freunde seine Liebe durch die Malerei ausdrücken möchte. In der Tat sind hier der Künstler und der Freund eines geworden, um alle Schönheit der Malerei aufzubieten dem Freunde zuliebe. Um das Haupt mit dem rötlich blonden Haar, dem rosigblonden Teint, in dem die Augen wie blaue Edelsteine sitzen, strömt es wie von Wasserfluten in hellen und dunklen, grünlichen und bläulichen Tönen. Gauguin hat das ähnlich auf Bildern von Cézanne gesehen. Er besaß selber solche. Auch das Blattmotiv, das die Wand hindert körperlos zu werden, sie wieder heranholt, ist von Cézanne genommen, wird aber hier zum notwendigen Teil der Komposition, mit der Inschrift zusammen. Das Fluten von oben geht weiter, umspielt und überspielt die Figur und hilft alles Dargestellte aus der Gegenständlichkeit in reine Malerei emporheben, so das Gestell mit den Mappen, das dem Doktor Gachet als Kunstfreund und selbst ausübendem Dilettanten beigegeben ist, so die einzelnen Teile des Lehnstuhls mit ihren Ecken und Kanten, denen alle Härte genommen ist. Gauguin bindet sie noch sonst ans Ganze; die hellen Stege rechts am Stuhlrücken mit

dem abschließenden Knauf treten in Beziehung zu den anderen Helligkeiten im Bilde, aber auch zu den dunklen Stegen des Gestells jenseits; die Stützen der Seitenlehnen endlich entsprechen in Farbton und Helligkeitsgrad den Haaren des Mannes, leichtes Schnitzwerk gibt ihnen die Aufgerauhtheit der Oberfläche ähnlich dem Haar. So wird auch dieser unvermeidliche Wirklichkeitsrest zu einer glücklichen Bereicherung, die unser Auge nicht mehr missen möchte.

Cézanne und Pissarro haben dem jungen Gauguin — den Jahren nach war er ein Mann, als Maler aber Anfänger — die Reife und Pracht dieses Frühwerkes ermöglicht. Es hat alles, worum viele Porträtmaler ihr Leben lang erfolglos sich mühen. Das Beste, Höchste mußte er freilich ganz aus Eigenem dazutun. Es gibt nichts Rührenderes, Innerlicheres als dieses Bild des unschönen und uneleganten Mannes mit dem versonnenen Blick. Es ist ein echtes Freundesbildnis. Gauguin hat keines mehr gemalt, das ihm so sehr von Herzen kam. Eine andere Menschenseele erschloß sich hier der Seele des Malers.

Das Bildnis des Doktor Gachet ist in Privatbesitz in Frankfurt.

X.

Gauguin war 1886, möglicherweise schon 1885 zum erstenmal in der Bretagne. Er ging hin, weil „Paris eine Wüste ist für einen Mann ohne Geld". So schrieb er seiner Frau nach Kopenhagen. Gegenüber dem Dichter Charles Morice, seinem zweiten Biographen nach Rotonchamp, betonte er die andere Seite, die romantische. Er soll ihm auf die Frage, was ihn in die Bretagne gezogen habe, nur das eine Wort gesagt haben: „La tristesse". In jeder Pose ist etwas Wahrheit. Dem Wort stehen aber viele Bilder entgegen, köstlich in ihrer Heiterkeit. Von bretonischer Melancholie spürt man jedenfalls nichts in

X.

dem Stilleben von 1886, das Maurice Denis mit zwei anderen erlesenen Andenken aus des verehrten einstigen Führers Werk bis heute aufbewahrt hat.

Im Wirtshaus Gloanec in Pont-Aven blieb eines Tages der Tisch unabgedeckt, als die Pensionsgäste von der Mahlzeit aufgestanden waren. Gauguin ließ die anderen gehen und als Ruhe eingekehrt war, holte er seine Farben, setzte sich hin und malte sein Stilleben mit den Kirschen und den bretonischen Fayencen. In einer kleinen Stunde war's gemacht. So etwa denkt man sich die Entstehung des entzückenden Bildchens, auf dem der Maler selber mit Inschriften seine Freude am Gelingen bezeugt hat. Man meint, die Sachen stunden einfach da wie jetzt im Bilde, so spielend unüberlegt sieht es aus, man spart sich alles Nachdenken über Komposition und genießt wie Gauguin genoß. Er aß die Dinge mit den Augen auf. Sie sind nicht nur malerisch witzig, geistreich auf die Leinwand gebracht, sie sind mit Liebe gemacht, alles das ist darin, was der Mensch mit gröberen Organen, der Fresser, der sich mit Gaumen und Bauch an den Tisch setzt, nie in einem Stilleben sehen wird. Was der Maler doch vermag, im allerbescheidensten Thema! Ein Protest ist es und ein Triumph gegen die ganze materialistische Welt, und zugleich ein impressionistisches Bekenntnis zu allem schönen Schein. Wie die Karaffe, das scharf geschliffene Glas sich verflüchtigt, in seiner Durchsichtigkeit! Wie das Füßchen des einen Geschirrs so leicht aufsitzt auf der weißen Unterlage, so leicht wie das Glanzlichtlein ihm selber aufgesetzt ist! Eine versprengte Kirsche ist bis an den hintern Tischrand gerollt, wo das Tuch nicht mehr hinreicht, und wirft dort mit ihrem Stiel einen Hauch von Schlagschatten an die Wand, damit man merkt, der Tisch stehe an der Wand, an der lustig verschmierten Wirtshauswand, die Gauguin auch noch liebt und mit farbigem Leben ausfüllt. Sie wird reine Malerei. Alles andere

ist es auch geworden. Letzten Endes sind aber die Dinge doch positiv da, es ist Raum darum, die Früchtchen sind eingebettet in die Schale, alles hat Existenz trotz der spielerischen Freiheit. Auch das Licht muß darum über den Tisch gleiten und den Schatten rufen, zur Orientierung, wie alles zueinandersteht.

Ohne Cézanne hätte Gauguin das nicht so gemalt. Aber bei Cézanne ist schwerer Ernst auch im Stilleben, neben dieser Eingebung eines frohen Augenblicks. Man denkt dabei doch wieder eher an die anderen, die impressionistischen Landschafter, von denen es, z. B. von Sisley, solche Stilleben voller malerischer Heiterkeit gibt.

XI.

Zwei Winter in Paris ohne Kohle zum Heizen, ein zunächst ausgeschlagenes Angebot für Plantagenarbeit in den Kolonien, das gab den Anstoß zur ersten Flucht in die Tropen, neben den oft genannten Ursachen, dem peruanischen Mischblut und der Erinnerung der Matrosenjahre als Nahrung für die Sehnsucht des Malers nach fremden Welten.

Was Gauguin auf La Martinique schuf, überträgt in die Natur der Antillen den diskreten Reichtum, die spinnwebenhafte Zartheit des in der Ile de France ausgebildeten Landschafterstiles seiner Lehrmeister. Die Insel im karaibischen Meere gab dazu ein glühenderes Kolorit, als eine Verlockung, die auf den Neuling durch alle Poren eindringen mußte, der er aber mit äußerster Behutsamkeit, fast ängstlich nachgab. Man sieht das schon an der Pinselführung. „Une petite facture tisse la couleur", wie Emil Bernard kurz vorher sagte. Bernards Kritik war immer halb richtig, hier trifft sie einmal zu, mehr als für die bretonischen Arbeiten, für die sie gemeint war.

Der „Weg unter Palmen" ist vielleicht Gauguins buntestes Bild, wenn man ins Einzelne der unzähligen kleinen Farbflecke geht. Alle Büsche sind wie mit Edelsteinen be-

hängt, und die schlanken Palmenstämme sind in ihrer ganzen Länge mit wechselnden Tönen übersät. Es ist, als wären überall Panterfelle ausgebreitet. Es leuchten dunkle Farben zwischen dem Blitzen und Schillern, die weißen Gewänder und schwarzen Glieder der Negerinnen sind davon nur höchste Steigerung. Als Ganzes hält sich das Bild aber in der Blässe feinsten alten von der Zeit gebleichten Gewebes. Es ist mehr Heftigkeit in der kompositionellen Anlage des steilen Hochformates, mit der überhohen Baumreihe am Rande der Lichtung, die kaum geöffnet plötzlich vom Dickicht wieder zugebaut wird, mit den Schwingungen der gleich wehenden Bändern biegsamen Stämme, mit den Zacken der dunklen Laubmassen, mit den gewalttätigen Verschiebungen der Symmetrie und dem starken Diagonalzuge von oben und unten nach der Tiefe der Landschaft.

Das exotische Naturbild ersteht so vor uns reich und wirr und doch durchsichtig, es behält die Leichtigkeit des Traumes, die aus einigen wenigen der Gauguin'schen Landschaften von La Martinique wie dieser hier köstliche Perlen in seinem Gesamtwerk macht. Sie sind noch im Kunsthandel, da ihre Feinheit offenbar heute nicht geschätzt wird.

XII.

La Martinique erweckte namentlich den Zeichner Gauguin zu höchster Sensibilität. Während der kurzen Zeit, da er und sein Malergenosse Charles Laval von den Tücken des Klimas verschont blieben, der zweiten Hälfte des Jahres 1887, führte er mit unermüdlicher Lust den Stift übers Papier, bedeckte einzelne Blätter mit Dutzenden von Figurenskizzen. Man erlebt in alledem am unmittelbarsten mit ihm das neue Erlebnis der Tropen. Das meiste davon hat sein begeisterter Schüler und Anhänger Paco Durrio gesammelt und hütet es noch heute wie Gold in seiner alten Hütte am Montmartre.

XI.

Der Zeichner Gauguin zieht auch seine Linien durch das impressionistische Farbengespinst, in gewissen Bildern wie dem hier wiedergegebenen aus der pariser Sammlung des Malers Henry Lerolle, wo feinzeichnerisch allen Gegenständen im Umriß nachgegangen ist, von den Lebewesen zu Baum und Strauch und Gestein. Das verbindet sich mit erst verwirrenden und unerklärlichen Absonderlichkeiten der Anordnung und des Ausschnitts, die aber ganz offensichtlich dem Maler den Zweck erfüllen, uns überraschend an die Stelle zu versetzen, von wo aus das alles geschaut und aufgenommen ist. So steckt er hier die beiden dunkelhäutigen Frauen und auch den Jungen mit seinen Ziegen zur Hälfte hinter Gebüsche, schiebt vom obern Rande als schmalen hellen Streifen schräg ins Bild hinein den welligen Saum eines mit Steinen besäten Bachbetts. An allen vier Seiten macht der Rahmen brüske Schnitte. So ist dem Gemälde der Reiz und die Frische eines Skizzenblattes gewahrt. Unser Auge gibt sich umso mehr hin an die Sicherheit und nervöse Lebendigkeit der Umrißstriche, in der Gruppe der schwatzenden Weiber, in dem Jungen mit der hintenübergelehnten Haltung, dem eng auf dem Schädel haftenden Hut, in der am Bachrand auf ihrem Brett hockenden Wäscherin. Etwas zu zierlich und fast spitz, so kann man finden, ist das alles ins Bild gezeichnet, zumal wenn man an den spätern exotischen Stil Gauguins denkt. Aber es ist darin doch eine souveräne Charakterisierungsgabe und eine Freiheit, die alles Kleinliche fernhält.

In allen Feinheiten der Zeichnung steckt zudem so viel Lust an den Dingen und leichte, frohe Laune, daß man glauben könnte, nicht nur ein hochbegabter, sondern vor allem ein unter den glücklichsten, behaglichsten Umständen fremdes Land bereisender Mensch hätte das gemacht. Gauguin mußte aber den Aufenthalt in La Martinique bestreiten mit dem, was er als Arbeiter am Panamakanal — unter Tropenregen

XII.

und glühender Sonne, des Nachts durch die Moskitos des Schlafes beraubt, wie er seiner Frau schreibt — sich rasch zusammengespart hatte, und mußte sich dann mittellos mit seinen Bildern und mit dem schwerkranken Freunde Laval auf Staatskosten heimschaffen lassen. Laval hatte sich den Todeskeim geholt, Gauguin selber litt lange an den Folgen seiner eigenen Erkrankung. Van Gogh spricht davon in seinen frühen Briefen aus Arles, in Sorge um den Freund. Wenn er ihm wünscht, er möchte bald wieder le Gauguin des Négresses werden, so dachte er dabei an das, was aus allen Bildern von La Martinique lacht, am vernehmbarsten allerdings aus den etwas konventionellen, deren eines wir oben im Text abbilden, Schilderungen des Strandlebens, mit den bunten Kleidern, die sich vom blauen Meere abheben, den lustigen Ranken der herabhängenden Zweige, den blinkenden Segeln eines Schiffchens, dem Rot und Weiß von Mauern und Dächern jenseits der Bucht. Es ist das, was viele andere an jenen fernen Gestaden auch gesehen und von dort mitgebracht haben. Gauguin ist aber doch unerreicht in der Art, wie er die Blätter vor den hellen Himmel hinstreut, die Wellen, die Figuren, das ferne Städtchen hinwirft, und noch mehr: es ist da ein Achten auf lineare Ornamentik in der tropischen Vegetation und, ebenfalls neu erwacht, eine Liebe für ungebrochene Farben — Dinge, die schon hinüberweisen nach Tahiti.

XIII.

Die bretonische Zeit Gauguins mit den Früchten, die sie getragen hat, muß allen denen ans Herz gewachsen sein, die das keltische Küstenland kennen. Sie war in Gauguins Leben nur eine Episode. Was er aber in den paar Jahren geschaffen hat, schöpft den Charakter jener Gegenden aus, von Binnenlandschaft und Meeresstrand, vielfältig, in ihrer ganzen Verschiedenartigkeit, mehr als das Lebenswerk von vielen,

XIII.

das ausschließlich der Bretagne gewidmet war. Gauguins erste Bilder von 1888 zeigen, wie sehr er sich in dem Lande zu Hause fühlte.

Ganz nahe dem bretonischen Dorfe beginnt landeinwärts schon die Wildnis, die völlig ungepflegte Natur, wo schon früh im Jahr wie in der Landschaft mit dem Blick auf Pont-Aven ein blühender Hag ungehindert den Hohlweg überdacht, als Vorbote des noch undurchdringlicheren sömmerlichen Dickichts. Der Bretone klagt oft, daß kein starker Frost ihm jemals Felder und Bäume von Schädlingen reinigen helfe, er selber tut wenig oder gar nichts dazu. Er läßt wachsen, was der Himmel schickt. Der Maler aber freute sich wie am niemals beschnittenen Hag so an den Verdichtungen der jungen Stämme durch dunkelgrüne Schmarotzer. Es gab ihm das noch mehr der impressionistischen Fülle in seine Landschaftsschilderung, die hier an schönste Bilder von Sisley und Pissarro gemahnt. Wie bei ihnen, in den Werken, an die wir denken, ist das Bild vorne verbaut, von oben bis unten überwuchert, man muß sich den Durchblick suchen nach der Bildtiefe, nach den Wiesen und zu dem Hügel hinüber mit dem Wäldchen auf seinem Rücken. Eine Oeffnung ist gelassen da, wo man auf das Dorf im Talgrunde herabsieht, hauchzart nur spinnen die äußersten wilden Schosse des eben ausschlagenden Bäumchens links am Bildrande sich über Dächer und Kirchturm hinüber. Die Lücke in der Baumreihe wird zum ersten Mittel der Klärung im anfänglichen Wirrwarr, sie zieht den Blick nach dem Dorfe hin. Dieses wiederholt im Kleinen, in der eng um die Kirche sich drängenden Häusergruppe, den Bau des ganzen Bildes mit seinen Senkrechten und Wagrechten und der Vermittlung durch an- und absteigende Linien. Im Großen sind es nicht nur Linien, sondern Massen, ganze Formengruppen fügen sich zueinander. Erst meint man vor dieser Frühlingslandschaft im ungeklärten Naturbild stecken

zu bleiben, langsam wandelt sich das zur Durchsichtigkeit, zur Einfachheit, zur Mächtigkeit einer Halbkreisbewegung, in der das ganze Hügelland das ihm angeschmiegte Dorf umzieht. In dieser recht eigentlich vehementen Art des Bildbaues, zu der er von jeher hinneigte, läßt Gauguin seine Vorgänger, die klassischen impressionistischen Landschafter, weit hinter sich. Die Kunst aber, dabei vom überreichen Leben der Natur auch nicht ein Blatt oder schwankes Zweiglein opfern zu müssen, hat er von ihnen erlernt. Sie ist ihm hier noch teuer, er besitzt sie noch voll und ganz. Er vermag uns ein doppeltes Schauspiel vorzuzaubern. Bald wird das Verhüllte, Schwebende wie durch einen Windstoß weggefegt, oder es ist, als ob ein vielfaltiger Vorhang gesunken wäre. Festigkeit und Klarheit ist da und der große Bewegungszug, der auch die beigefügten Figuren in seinen Zusammenhang reißt. Bald verwebt sich alles wieder, wird umfangen von duftiger Hülle, von tausend Intimitäten der Naturbeobachtung über und über bedeckt.

Bilder mit solchem Doppelleben gibt es noch später in Gauguins Schaffen, aber fern von aller Zwiespältigkeit sind sie nur in diesen früheren Jahren.

Die Frühlingslandschaft mit Blick auf Pont-Aven gehört dem Staatsmuseum in Kopenhagen.

XIV.

Wo das bretonische Land ans Meer stößt, ist es an zahllosen Stellen wild zerrissen, von der salzigen Flut zerfressen. Den Pfaden folgend, welche die Grenzwächter auf ihren einsamen Runden getreten haben, steht der Wanderer am Küstenbord unversehens vor steilem Absturz, stößt auf Höhlungen und eigentliche Schluchten, die ihn zu Umwegen ins Land hinein oder zu gewagtem Klettern zwingen. So blickt er oft von oben in abgründige Felsspalten oder sieht von unten

den Himmel in schmalem Ausschnitt zwischen zackigen Gesteinsmassen. Er könnte sich im Gebirge wähnen, wenn nicht, heimtückisch plötzlich, der Grund der Höhle, in die er vom Grat hinabschaut oder an deren eine Wand er sich anklammert, angefüllt würde vom Gischt einer Welle. Wie grünes Gewürm schiebt sich die Wassermasse vor bis in die Tiefe der Schlucht, die über ihr tanzenden, spitz aufspritzenden Schaumkronen sehen aus wie die Kämme und Stacheln auf dem Rücken eines Lindwurms. So sahen es auch die Bretonen. Alter Aberglaube heftet sich an solche Naturspiele. Schon die Namen jener Höhlen am Meere bezeugen das. Wie oft findet sich das „Trou du Diable" und auch der „Bec du Ver" an den bretonischen Küsten entlang!

Gauguin faßt in seinem Bilde vielfältig Gesehenes zusammen. Dem in der Natur Erlebten gemäß gibt er oben den Ausschnitt des ruhigen Meeres draußen, das in der Wirklichkeit auch bei Windstille, als Masse unbeweglich daliegend, von Zeit zu Zeit die Gewalt einer jäh sich erhebenden Strandwelle gegen die feste Erde wirft, ihre Risse und Spalten füllend. Das Unheimliche des Vorgangs, wie die Flut sich aufbäumt gleich einem plötzlich erwachenden gefräßigen Reptil und sich zwischen die Felswände hineinwälzt, steigert der Künstler durch gewaltsame Schiebung im Bildrahmen, die das Wellenungetüm in die Mitte des Bildes bringt, und dazu durch eine Art Obersicht mit schwankendem perspektivischem Standpunkt, der in uns das von dem ganzen Anblick ausgelöste Gefühl des Schwindels verstärkt. Dazu die schwarze Barke, die im obern Bildrand verschwindet, als ob sie in die Luft hinaussegelte, die schwarze Kuh mit dem breiten weißen Fleck auf der Stirn am untern Bildrand inmitten der farbigen Helligkeiten! Alle naiven Schreckbilder bretonischer Phantasie steigen vor uns auf, aus dem klassischen Lande der Exvotos, der geweihten

XIV.

Kerzen, des Kartenschlagens und der Voraussagungen aus Rabengekrächz und Hundegeheul.

Wir haben früher die Vermutung geäußert, in diesem Bilde der „Schlucht an der Küste“ sei die Erinnerung lebendig an die Tage in Arles und ihren tragischen Abschluß. Das ist nicht möglich. Das Datum 1888 ist deutlich zu lesen. Gauguin kam aber erst 1889 wieder in die Bretagne, in Arles war er von Oktober bis Dezember. Gleichzeitig mit unserem Bilde hat er das Selbstporträt gemalt, das wir als erstes Textbild wiedergeben, ein Geschenk für Vincent Van Gogh, mit der Aufschrift „Les misérables“, womit er sich selbst, den im Profil mitgegebenen Emil Bernard und wohl auch den fernen Freund meinte, dem die Widmung galt. Vincent fand, Gauguin gleiche einem Gefangenen. Dieser hat aber damals auch so fröhliche Dinge gemalt wie die beiden sich balgenden Buben, die wir gleichfalls oben in kleiner Abbildung geben.

Gauguin erscheint in der Bretagne unendlich wandlungsfähig. Wer auch nur beisammen hätte, was er von Frühjahr bis Herbst 1888 dort gemalt hat, müßte staunen darüber, wie wenig das zusammenzugehören scheint, was doch in wenigen Monaten aus derselben Hand hervorging.

XV.

Gauguin in Arles! Erst von Land und Menschen wenig berührt, ließ er sich doch von der Begeisterung und dem Arbeitseifer Van Gogh's anstecken. Er ging mit ihm auch in die Alyscamps hinaus, die berühmte Gräberallee. Aber er malte sie nicht wie der Holländer sie malte, in seinen bekannten Werken. Gauguin ging außerhalb des heiligen Bezirks, wählte sich eigensinnig einen Standpunkt, von wo aus die feierlichen Pappelreihen nur seitliche Kulisse wurden und die Kuppelruine von Saint Honorat nicht viel mehr als ein Scherz für das Auge, eine Ueberraschung, eine fröhliche Belebung des

XV.

Hintergrundes. Er wollte etwas Besonderes machen. Absicht und Absichtlichkeit liest man überall aus dem Bilde, aus dem gegen alle Kompaktheit der anderen Partien gestellten mächtigen Stück leeren Himmels mit dem darüberhin sich emporschlängelnden Herbstrauch, aus dem breit hingelegten Motiv der beiden Dämme unten mit dem stagnierenden Gewässer dazwischen, einförmig an sich trotz aller Perspektive, aber als Malerei etwas vom Raffiniertesten, was wir von Gauguin kennen, voll blumiger Pracht impressionistischen Fleckengewebes bis in den äußersten Vordergrund. Mitten darin kokett der Akzent von dunkel und hell, die Frauentracht von Arles, in der kleinen Gruppe der Spaziergänger. Ueber dem Prunkteppich der Dämme aufflammend die Pathetik des Herbstes in den Bäumen, von denen es wieder herabrieselt in impressionistischem Farbenregen. Endlich sind unvermutet und unvermittelt zwischen das niedergleitende und über den Boden hinsprühende bunte Fleckengewimmel hineingeworfen ungebrochene flächig farbige Noten, der blaue Stamm rechts am Rande, der glutrote Busch unter ihm, das Abbild der weißen Wolke im Wasserspiegel.

Gauguin erscheint hier, ganz gegenteilig dem später von ihm selber in Worte gefaßten Schiedsurteil zwischen sich und dem Freunde, keineswegs als der selbstsichere, überlegene, dem andern den erstaunlichen Fortschritt bringende fertige Künstler, als den er sich hinstellte. Das Bild ist aber gerade darum von Bedeutung, als ein Zeugnis gegen seinen Schöpfer. Das Bonmotartige, Widerspruchsvolle daran erhellt einen Augenblick in diesem Künstlerleben, eine Phase, in die auch das viel bekanntere nachfolgende Werk gehört.

Die Landschaft von Arles ist mit der „Schlucht an der Küste“ zusammen dem Musée des Arts Décoratifs in Paris geschenkt worden.

XVI.

Gauguin nahm von überall her unbedenklich das, was ihm einleuchtete zu eigener Verwendung. Er hatte also am wenigsten Ursache, nervös zu werden, wenn Fragen der Originalität zwischen ihm und anderen auftauchten — und wurde um so nervöser, so oft es geschah. Wutanfälle bekam er später deswegen gegen Emile Bernard. Nach Arles aber hatte er von Bernard ein Bild mitgenommen, bretonische Frauen auf grüner Wiese, das ihm gerade damals muß starken Eindruck gemacht haben. Für Bernard ist es dann Beweisstück geworden, um sich als Lehrer Gauguins aufzuspielen. Auch Van Gogh rühmt es und beschreibt es so: „Schwarz-weiß und grün und ein roter Ton und matte Fleischtöne." Also wenige flächige Farben, einzeln aufzuzählen. Das findet sich nun, fast mit denselben Worten zu bezeichnen, in dem merkwürdigen Gauguin'schen Gemälde, das früher als „Krankenhausgarten in Arles" bekannt war. Van Gogh sagt davon nichts, während er andere Arbeiten des Freundes mehrmals erwähnt, in den Briefen an seinen Bruder Theo.

Die Benennung als „Krankenhausgarten" ist wieder ein Anzeichen dafür, wie sehr uns heutzutage die Gewohnheit abhanden gekommen ist, Kunstwerke anzuschauen. Wir sind in keinem Spital und haben keine Kranken vor uns. Das Bild ist spät im Jahre gemalt, zur eigentlichen Winterszeit, wie sie etwa jene Gegend mit nordischer Kälte überrascht. Die daherkommenden Frauen gehen zur Messe, das sagt die Inschrift auf einer das Bild wiedergebenden Lithographie Gauguins in der Serie von 1889; sie verhüllen sich, weil sie frieren, Strohhüllen umgeben die für Kälte empfindlichen Bäumchen der Parkanlage, Reste einer Schneeschicht bedecken den Rasen. Ein gewollter Eindruck von Kahlheit herrscht vor. Zum Teil ist dieser Eindruck freilich ungewollt oder dann allzu absichtlich. Gauguin folgt hier Emile Bernard in einem

Versuch mit Flächen ungebrochener und unverbundener Farben. Dabei gerät er mit einzelnen Leinwandstrecken ins Leere, und in gewissen Umrißlinien versagt die Lebendigkeit seiner Zeichnung, ja der kleinfleckige Farbenauftrag, wo er noch auftritt, verliert den Reichtum, den er im andern Bilde von Arles hat. Man wird in alldem an die Genossen von Pont-Aven erinnert, so weit das von ihnen Hinterlassene bekannt ist.

Gauguin, der Selbstsichere, erscheint hier etwas aus der Bahn geworfen. Gewalttätigkeiten wie der ungefüge Vordergrund mit dem Busch und dem Bretterzaun und wie die hochgezogene Perspektive enthüllen das, indem sie es verdecken sollen. Es ist ein Sieg Bernards, der ihn beeinflußt hat, und auch ein Sieg Van Goghs, der ihn unsicher gemacht hat. Aber das Bild darf aus Gauguins Werk nicht weggetan werden, schon darum nicht, weil Edvard Munch es gesehen haben kann, der damals in Paris war. Es liegt ganz auf der Bahn des Norwegers. Und Gauguin war damals schon in Skandinavien nicht mehr unbekannt.

Mit den Beeinflussungen in Arles sind wir aber noch nicht zu Ende. Es war kürzlich zu lesen, in den zur Messe gehenden Frauen habe Gauguin die Arlésiennes Van Gogh's in sein Bild genommen. Das ist nachweisbar unrichtig. Es war umgekehrt. Van Gogh bekennt selber, daß ihm eine Zeichnung Gauguins, die übrigens erhalten ist, seinen zweiten Typus der Arlésienne eingegeben hat. Es ist die Frau, die bei Gauguin nach seiner eigenen Zeichnung zuvorderst im Bilde erscheint. Es gibt 4 Bilder darnach von Van Gogh. Er dankt dem Freunde noch für die Zeichnung in einem Briefe, den wir jetzt gedruckt lesen, der den andern aber nie erreichte. Immerhin ist das ein schönerer Schluß einer Freundschaft als die Szene mit dem Rasiermesser. Endlich haben die Gauguin-Ausstellungen des vergangenen Jahres noch einen Fall zwischen den beiden aufgejagt. Van Gogh spricht zweimal in

XVI.

den Briefen aus Arles von dem Bilde der Frau mit den Schweinen, an dem Gauguin arbeite. Es ist das bekannte Gemälde im Besitze Daniel de Monfreid's. Gauguin muß es unvollendet aus der Bretagne nach Arles mitgebracht haben, nach dem bretonischen Häubchen und dem bretonischen Holzschuh am erhobenen Fuß der jungen Bäuerin zu schließen. Auch die Seltsamkeit des Ausschnitts ist durchaus bretonisch, schon vor Arles von Gauguin gern geübt. Doch soll hier nun unzweifelhaft Van Gogh dazu gekommen sein, mit seiner Bewegtheit der Linien, einer Gauguin so von sich aus nicht eigenen Mächtigkeit und sinnlichen Fülle. Man möchte dem zustimmen, im Namen des einen wie des andern Freundes. Allein Gauguin ist doch überwiegend er selber, auch in jenem Bilde. Es liegt seinem Rückenakt eine klassische Formenanschauung zugrunde, die Van Gogh völlig fremd war, dagegen dem Verehrer Ingres' tief im Blute steckte. Sie gibt hier die Entscheidung.

Das Zusammensein von Arles in seinen künstlerischen Folgen auszudeuten, ist ebenso verlockend als unsicher in den Ergebnissen. Man darf dabei Gauguins bestimmt vorgetragene Ansicht, die wir oben erwähnten, wenigstens nicht vollkommen außer Acht lassen.

XVII.

Im Frühjahr 1889 kehrte Gauguin in die Bretagne zurück, nachdem er in Paris die Eröffnung der Weltausstellung abgewartet hatte, mit der Manifestation seiner Gruppe an den Wänden des Café Volpini. Die Bretagne regte ihn zu größter Fruchtbarkeit an. Es ist erstaunlich, was alles dort in Pont-Aven und dann in Le Pouldu entstanden ist. Dabei war in Gauguin doch schon die tropische Unruhe, Plan folgt auf Plan, er erwägt schon die Reisemöglichkeiten für seinen holländischen Genossen de Haan. Er ist heimgesucht von den

XVII.

düstersten Stimmungen, die er dem in Paris verbliebenen Bernard schildert, er sieht seine Familie im Elend, verzweifelt an der Zukunft und an seinem Können. „Ich bin derart tief enttäuscht, daß ich es hinausschreien muß." Wie ein Ertrinkender an den Strohhalm klammert er sich an die Freundschaft des Jüngern, mit dem er bald für immer entzweit sein sollte.

Wenn etwas aus der reichen künstlerischen Ernte jener Zeit hinweist auf Gauguins damaligen Seelenzustand, so sind es seine religiösen Bilder, die einzigen in seinem Lebenswerk, da man nichts Tahitanisches dahin wird rechnen wollen. Darunter ist eines, „Christus am Oelberg", bisher wohl angeführt als gleichzeitig mit den übrigen entstanden, aber nirgends abgebildet, so weit wir sehen. Vielleicht wegen einer Absonderlichkeit, über die man geteilter Meinung sein kann. Für Gauguin scheint sie uns doch charakteristisch und als Ausfluß seiner seelischen Depression verständlich. Man hatte ihn, den Meister der „Schule von Pont-Aven", dargestellt als im Gefolge seiner Schüler am Meeresufer promenierend und hatte ihn mit Christus und seinen Jüngern verglichen. Gauguin ärgerte sich über den Vergleich. Aber seinem betenden oder vielmehr in sich versunkenen Christus hat er unverkennbar die eigenen Züge gegeben, sogar überbetont, wie im Bildnis für Vincent, während auch die ganze Gestalt in ein gewalttätiges Größenverhältnis zu ihrer Umgebung gesetzt ist. Und nicht nur das. Brennende Farben, wie sie Gauguin selten in dieser Stärke seiner Palette entnimmt, reißen die in die linke untere Ecke geworfene Figur gleichsam aus dem Bilde heraus. Jenseits gähnt Leere. Inmitten chaotisch ungestalteter Terrainmassen klafft eine Art Hohlweg, da tauchen in kleinen Figuren auf Judas der Verräter und die von ihm geführten Römer.

Gauguin sandte eine Zeichnung von diesem Bilde an Van Gogh. Der hatte keine Freude daran. Er wollte nichts

wissen von solchen „biblischen Deutereien“. Er fühlte darin gleich wie Cézanne. Er meinte, Gauguin solle lieber lernen einen Olivengarten malen. Es war ja Vincents Wunsch, daß er wieder zu ihm komme. Ob aber nicht die Erinnerung an die Tage von Arles mitwirkte zu den dunklen Stunden, aus denen sich Gauguin in solche religiöse Themen rettete? Das noch heute sehr eindrückliche Beispiel bretonischer Devotion war freilich dabei auch beteiligt, nachweisbar namentlich in ihren steinernen Kultbildern, die sehr bekannten und oft abgebildeten Werken wie dem „Christ jaune“ und dem „Calvaire“ ihre Namen gegeben haben.

Der „Christus am Oelberg“ wurde für Basel vergeblich aus England erbeten, wo er in Privatbesitz ist.

XVIII.

Bretonische Dächer, eine ganze Landschaft schauen durchs Fenster herein in zwei Stilleben Gauguins. Wir bilden das zweite im Text am Schlusse des Buches ab. Das Einbeziehen eines Stückes Außenwelt, das über Blumen oder Früchten auftaucht und den Blick vom nahen Objekt hinweg in die Ferne lenkt, ist auch noch später etwa — von 1901 stammt noch ein solches Blumenstück — eine Liebhaberei Gauguins, der gerne sich selber widerspricht und dem in sich geschlossenen Kleinleben mit seiner Formengedrängtheit, kaum daß er es aufgebaut hat, einen Stoß versetzt, einen Ausgang schafft in das Gegenteilige, das Unbeschränkte, den freien Raum. Er reißt mutwillig ein Loch in das unantastbare Gefüge des großen Meisters der Stilleben, an den man vor den Aepfeln und Orangen, den Gefäßen, der zerfalteten Serviette vorn auf dem Tische denken muß, wie er selber an ihn gedacht hat. Man glaubt den von Sérusier vernommenen, übermütig herausfordernden Ruf im eigenen Ohre nachklingen zu hören: „Allons faire un Cézanne!“

Es ist aber nicht nur aus dem Cézanne, wo alles vor geschlossener Wand sich abspielt, ein Gauguin geworden durch den Ausblick im Hintergrund. Gauguin trennt sich von Cézanne gerade da, wo er ihm ganz nahe zu sein scheint. Er ist ganz andern Geistes Kind. Jeder Apfel in der Schüssel, jeder Zipfel des zusammengedrückten weißen Tuches sagt das. Jenem läßt er seine kugelige Schiefheit und freut sich daran, fühlt ihr nach mit der Linie. Dem einen Tuche läßt er seine weicheren Massen und spielt mit hell und dunkel darüber, dem andern gibt er seine scharfen Ränder und Faltenknicke und reißt die schmalen Schatten ins Weiß. Er labt sich am Gelb der Zitrone und am Rotgold der Orangen wie am Grün und Blau jenseits des Fensters und holt noch andere Farben herbei, die ergänzen und steigern. Für Gauguin ist das Augenweide, für Cézanne war es Problem, farbliches und formales Problem, so wie ihm als solches der Mensch entmenschlicht, zum Stilleben wurde. Was Gauguin tat, war leichter getan. Cézanne steht über ihm, als Werkmeister einer ganzen Epoche. Man verehrt ihn. Von Gauguin strömt Freude an Farbe und Linie nahe auf uns über.

Die beiden Stilleben gehörten einem pariser Sammler, der dann das eine an einen Freund in der Schweiz abgetreten hat. Sie tragen beide die abgekürzte bretonische Signatur P. Go, einmal verkehrt, auf dem Kopfe stehend, was mit einer Malersitte zusammenhängen mag, die auch uns noch in Paris gelehrt wurde, ein Bild zur Prüfung von oben nach unten zu drehen.

XIX.

Wie hat Gauguin das Meer erlebt? Nicht als eigentlicher Binnenländer. Er ist als Matrose mit südlichen und nordischen Gewässern bekannt geworden. Frühzeitig, mit einer Marine von 1885, bekennt er sich als Maler zu seiner alten Liebe. Immer war es ihm eine besondere Lust, zu allen Zeiten

XVIII.

seines Schaffens, in seinen Bildern über weiten Landstrecken den Meereshorizont durchzuziehen. Er tat es noch in dem Heimwehbilde mit der bretonischen Landschaft im Schnee, das in seiner Hütte auf Hiva Hoa unvollendet dastand, als man ihn tot fand.

Die Marine im Besitz seines einstigen Freundes Aristide Maillol, des Bildhauers, mag erst als wenig geeignetes Beispiel für Gauguins Liebe zum Meere erscheinen, als ein Probestück, ein Versuch jenes Stiles, den Bernard meinte, wenn er von impressionistischen Landschaften sagt: „Peu de style." Die Marine bei Maillol nimmt sich etwas graphisch aus, auf den ersten Blick, und stark dekorativ in dem Sinne, wie man es Gauguin schon oft zum Vorwurf gemacht hat. Auch etwas billig und leicht nachzuahmen, so scheint es. Viele haben das getan in der Folge, aber bei wie vielen bewahrt das Stilisieren diese Naturnähe? Diese Jugendstillinien, man findet sie am Meere, in den Wellensäumen, im Küstenbord. Wie schön und meerhaft ist das, diese Muschelformen des Strandes und der sich aufrollenden Wellen! Das Linienspiel wird immer lebendiger, je länger man hinschaut. Man sieht sie rennen, die Wellen, in Doppelbewegung nach vorn und gleichzeitig etwas schräg herüber. Man sieht sie anprallen an die Klippen, die wie unheimliche Biester schwarz daliegen, wie Schnauzen oder Rücken von großen Seetieren auftauchen. Man sieht die seichten und die tieferen Stellen im Wasser, man sieht den farbigen Sand, der im Schaum der langen Strandwelle mit auf und abrollt — kurz, der Meerausschnitt wird zum Ganzen des Meeres, die dekorative Studie ist gesättigt mit Erleben und Anschauen der Natur. Wie sehr daran noch der Impressionismus beteiligt ist, erkennt das Auge auch in der Abbildung am überwachsenen Küstenhang vorn mit seinen feinen grünen Tonabstufungen in Fleckenlagen, dann in den Tupfen auf der Meeresfläche, wo Purpur überall ins Grünblau gestreut ist,

XIX.

um ihm Schmelz, Transparenz zu geben und durch die Perltöne das Nasse fühlbar zu machen.

Das anscheinend gleichgültige Stück ist eine besondere Meisterleistung. Die Suggestion des ewig wechselnden Schauspiels ist da und doch eine bestimmte dekorative Anschauung, welche die Ruhe der Abstraktion herzwingt, ihr alle Naturform, die erdigen Rundungen der Küste, die Felsen, die Wellen unterwirft, weil das diesmal der Wille des Künstlers ist. Ein andermal will er es anders, zur selben Zeit etwa, am selben Ort, in dem Meerbild, das wir als Textbild auf den letzten Seiten abbilden. Da haben wir Stillosigkeit im Sinne Bernards. Zwar sind unverkennbar Gauguins Auge im Zusammensehen und seine Hand im Zusammenfügen von Felsen und Wellen, über alle Marinemalerei der damaligen Genossen hinausweisend. Aber es ist in dieser „Côte de Belle-Angenay" eine bestimmte Bucht, ein Punkt an der Küste festgehalten und ein Augenblick im ewigen Gegeneinander von Meer und Land. Mehr die übliche Marine, wenn auch von Gauguin. Im Maillol'schen Bilde erst ein Fragment, das sich auswächst zum Ganzen: das Meer.

Die „Côte de Belle-Angenay au Pouldu" ist aus dem Wirtshaus von Marie Henry in das Dichterheim von Francis Norgelet gelangt, der einer der treuesten Bewahrer von Gauguins Andenken ist.

XX.

Daniel de Monfreid hat Gauguin immer nur von Le Pouldu reden hören, wenn sie miteinander über die Bretagne sprachen. Pont-Aven war ihm zuwider geworden, da es zuerst an die Reihe kam in dem Umwandlungsprozeß, der von damals bis heute dauernd ein unberührtes Land zu einem immer weiter sich ausdehnenden Stapelplatz der Fremdenindustrie machte, mit den lächerlichsten Auswüchsen schon in den Anfängen. Was Gauguin aus Europa vertrieb, was ihn

XX.

dann von Papeete nach der Wildnis flüchten machte, das bestimmte schon seinen Umzug von Pont-Aven nach Le Pouldu.

Dem kleinen Küstenorte, der kurzen Spanne Zeit, die sich mit den Eintragungen der Marie Henry in ihrem Wirtschaftsbuche deckt, verdanken wir viel. Zunächst wird uns, rein von der Malerei her, das Unstete, Bewegliche, von Anfang bis zu Ende Widerspruchsvolle in Gauguin als sein innerstes Wesen bestätigt. Er wollte ein Kind sein und ein Wilder, wie er eben damals sagte. Er wollte keiner Fessel sich fügen, am wenigsten durfte sein eigenes Schaffen zu einer solchen werden. Der Maler von Le Pouldu ist stets anders, ist neu jeden Tag. In Bildern jener Landschaft mit einfachen, gleichartigen Motiven würde niemand erraten, wie örtlich und zeitlich nahe sie einander sind, noch weniger darin dieselbe Hand erkennen.

Da wirft Gauguin einmal in skizzenhafter Frische, ihm selber ungewohnt, ein solches Motiv auf die Leinwand, daß man es werden sieht unter dem Pinsel, daß man den Meerwind noch spürt, der über ihn hinfegte und die Baumwipfel zauste. Er riskiert, das so darzustellen, Mauern und Dächer, Bäume, Terrain, Gewölk. Sicher wie immer, ist er hier fröhlich wie selten, unbeschwert, doch ganz bei der Sache. Die Striche haben etwas Endgültiges. Es ist keine Skizze mehr, es ist ein Bild. Es mußte so bleiben.

Nur ein großer Maler konnte das machen. Die Signatur fehlt. Die Echtheit ist aber schon durch die Farben garantiert. Sie sind von der Palette Gauguins und keines andern. Das erwies sich an dem Bild in Basel, wo es als Leihgabe aus St. Gallen war.

XXI.

Frau Madeleine Octave Maus in Brüssel, Witwe eines Vorkämpfers der modernen Kunstbewegung in Belgien, bewahrt in der einstigen Sammlung ihres Gatten eine Landschaft aus Le Pouldu, die unsere Kenntnis von Gauguins bretonischem

XXI.

Nachlaß um eine ganz eigene Note bereichert. Sie hat ganz andern Charakter als das ebenfalls für sich stehende Bild in St. Gallen. Jenes ist viel mehr Studie, aber nicht nur das, es ist viel mehr Malerei. Im Brüsseler Bilde ist etwas stark Graphisches. Man könnte es gut in Steindruck übertragen. Es ist liebevoll gemacht, wie mit deutschem Gemüt, mit einem Sinn für kleines Detail, naiv, sehr gegenständlich, die Häuschen mit ihren Fenstern und Kaminen, aber auch die verwilderten Gärten, die vom Hügel herunterkommen, das Schachbrett der Felder am Abhang, die überwachsene Mauer mit dem Holzgitter drin. Gauguin ist da voller Beschaulichkeit. Das ist aber alles in der mittleren Zone des Bildes eingeschlossen, Farben und Dinge drängen sich dort zusammen. Unten, vorn ist freier Raum, ist die Oede des dem Meere ausgelieferten, dem bebauten, bewohnbaren Lande vorgelagerten breiten unfruchtbaren Gürtels, mit den Seetanghaufen, den Tümpeln, den Abstürzen gegen die Flut hin. Eindrücklich ist dieser Gegensatz.

Zwischen oben und unten vermitteln kleine Figuren, ein einsam daherkommender Mann, versprengtes Vieh, das den Weg zum Stalle sucht, feinzeichnerisch eingesetzt wie alle anderen Einzelheiten. Die Finesse der Zeichnung, die diesem Bilde eigen ist, unterscheidet es aber zugleich von Tausenden seiner Art, sie bleibt fern allem Fixierten, graphisch Leblosen und Langweiligen. Daß darin doch Größe der Anschauung ist, das macht seine besondere Schönheit aus. Ja es ist bei aller Freude am Detail fast pathetisch empfunden, es ist etwas von tiefer Verlassenheit darin und etwas Sehnsüchtiges, das ausströmt nach oben und sich löst im Auseinanderstrahlen der Wolken, wie eine Verklärung über dem abendlich ruhenden Land.

XXII.

Weitab von den beiden ersten Landschaften aus Le Pouldu, von der zweiten namentlich, führt unser drittes Bild. Es kam

nach Basel aus dem Museum von Stockholm, mit einem Gegenstück in gleicher Größe. Zusammen bildeten sie den Schmuck einer Türe, von außen und von innen, und auseinandergesägt werden sie als Museumsbilder wert gehalten. Mit Recht. Diese Zeugen von Gauguins Dekorationslust aus der Herberge von Marie Henry beweisen uns viel. Gauguin ist oft ein Dekorateur gescholten worden, es wurde damit der Vorwurf der Aeußerlichkeit gegen seine ganze Kunst geschleudert. Wir haben im Gegenteil die Seele des Künstlers in seinen Werken gefunden und hier aufgedeckt, von Bild zu Bild, eine Seele freilich, für die man offenbar den Anspruch noch begründen muß, daß sie ihre Besonderheit habe neben den Seelen andrer Menschen und andrer Künstler. Wir tun es in diesem Buche. Und jetzt reden wir von der Seele des Dekorateurs. Was es damit für eine Bewandtnis hat, das wird schön sichtbar in der Türfüllung von Stockholm.

Gauguin schafft ein Ornament aus einer Landschaft, als Gelegenheitsarbeit, an einem Regentage. Der Reiz dieser zum Zeitvertreib gewählten Aufgabe weckt seine ganze Begabung für Wohlklang einer Komposition, im abgewogenen Verhältnis der Massen zueinander, in dem Spielen der Formengegensätze über die Bildtafel hin. Wie viel dazu hier von den Farben beigetragen wird, das läßt sich noch ahnen im Hell und Dunkel der Abbildung. Darüber hinaus aber wirkt etwas anderes ein. Der Natursinn der Epoche, aus der Gauguin hervorwuchs, verläßt ihn auch hier nicht, bei einer dekorativen Türbemalung. Nicht nur grüßt uns aus dem Bilde die typische Bretagne, mit dem alten Hause, dessen Mauern aus Uferkieseln und Lehm vom Strohdach überdeckt sind, und seinem neuen Nachbar aus Backstein und Schiefer. Das Gefühl für die Dinge der Natur läßt sich nicht vertreiben. Der Rasen ist weich zum Betreten, die Büsche sperren sich, der Weg ist begehbar, führt wirklich zu den Häusern, dann geht es in

leichten Schwingungen den Hügel hinan, den Baumreihen entlang. Natur dringt ein in die Dekoration, Fläche und Tiefe vereinen sich. Gauguin wird Vorbild in diesem Türbrett aus dem Wirtshaus von Le Pouldu für alles Kunstgewerbe, das sich noch einmal bei ihm Rat holen könnte. Es ist immer dasselbe Geheimnis, so gut wie in einem Rankenfries am Chor einer romanischen Kathedrale.

XXIII.

Im zweiten Jahre in Le Pouldu hatte Gauguin einen jungen Schüler, den er den „américains" abgejagt hatte, wie er die schon in die Gegend vorgedrungenen fremden Maler kurzweg nannte. Der Knabe hieß Jules Le Ray, er war aus der Gegend gebürtig und lebt dort noch heute, als braver Maler, der einstigen Lehrzeit bei Gauguin als einer heroischen Episode seiner Jugend gedenkend. Er war starr, so schrieb er uns, als er in die Herberge geführt dort die für jene Zeit unglaublich farbigen Gauguin'schen Wandgemälde sah, die einzigen wirklich auf der Mauer ausgeführten, die mit dem Abbruch des Hauses verschwunden sind. Le Ray sandte nach Basel eine kleine Kopie des Wandbildes mit den Flachsbrecherinnen, die ihn Gauguin anfertigen hieß. Sie ist nur als Dokument von Interesse. Anders steht es mit einem zweiten Bildchen, das er mitsandte und noch heute besitzt. Es ist eine Landschaft mit einsamem Gehöft und Ausblick aufs Meer, „La ferme de Kerlurou". Gauguin hatte ihn an den Platz gesetzt, von ihm selber ausgewählt. Jene kleine Studie ist unter der Hand des Meisters zu einer Synthese, zu einem klassischen Abbild bretonischen Landes überhaupt geworden, zu einem Pendant dessen, was für das Menschenbild der im Textteil abgebildete Kopf der Bretonenfrau bedeutet, der aussieht wie ein gerettetes Freskostück.

Gauguin stellte das Bildchen, das der Schüler ihm brachte,

XXII.

auf den Notenhalter des Klaviers, das er sich aus Lorient hatte kommen lassen und auf dem er gelegentlich einige Tasten zu greifen pflegte. Die Korrektur wurde unter kräftigen Sprüchen radikal durchgeführt, vor den Augen des jungen Le Ray. Vom Schüler blieb nichts übrig, in jedem Strich war bald Gauguin selber. Die verbürgte Anekdote könnte manche Frage auf dem weiten Gebiet der zweifelhaften Zuschreibungen in ein neues Licht rücken, wo es sich um andere Namen handelt. Die schülerhafte Unvollkommenheit lockte den Meister hervor. Die Landschaft, die dort plötzlich auf dem Klavier stand, lange nicht so groß wie ein aufgeschlagenes Notenheft, sie ließe sich in beliebiges Format vergrößern, so sehr ist sie monumental. Haus, Land, Meer und Wolke. Darin ist das Typische, das tausendmal wiederkehrt diesen Küsten entlang. Wer jemals schon die Bretagne gesehen hat, der erkennt sie hier wieder.

Der dies schreibt, nennt die Bretagne seine zweite Heimat. Gauguin hat sie ihm gemalt wie keiner, und kein Bild Gauguins hat sie ihm so nahe gebracht wie die Studie von Jules Le Ray, die sein großer Lehrer mit ein paar Strichen zu der seinigen machte.

XXIV.

Gauguins gesamtes Schaffen gipfelt im Figurenbild der Südseejahre, in jenen Werken, die bis heute den Ruhm seines Namens getragen haben. Die menschliche Figur ist darin Alleinherrscherin geworden, verdrängt die Landschaft, oder es ist jene wunderbare Einheit von Mensch und Natur — wo er sie erreichte. Wir werden sehen, daß auch in Gauguins Spätzeit nicht alle Tage Wunder geschahen.

Wir haben von Gauguin zahlreiche Studienblätter, Zeichnungen jeder Art und Technik, Aquarelle, Pastelle von La Martinique, aus den bretonischen und aus den exotischen

XXIII.

Jahren mit Figuren, die genau herübergenommen in seinen Gemälden erscheinen, ja mehrmals wiederkehren. Sie sind uns alle Zeugen des naiven, beneidenswert unbefangenen Verhältnisses dieser Kunst zur Wirklichkeit. Bei der Blüte des Figurenbildes auf Tahiti ist dies in Betracht zu ziehen. Tahiti bot Gauguin die Modelle in ganz andrer Fülle, die Wildnis bot ihm die nackten Körper, nur mit dem Pareo bekleidet, wie er selber ihn trug. In der Bretagne klagt er über den Mangel an Modellen. Der Mensch wächst ihm aus natürlichen Gründen erst später im Bilde bis zur beherrschenden Größe, wird ihm zum eigentlichen Bildthema. Doch gibt es Ausnahmen, schon mitten in der bretonischen Zeit. Da ist die „Welle" von 1889, ein lebensgroßer weiblicher Rückenakt, ganz merkwürdig von links her ins Bild hineingeworfen, wie ein ungewohntes Experiment sich ausnehmend, das ihm's aber angetan hat, in seinem Gedächtnis bleibt und — die Figur wenigstens — mehrmals wieder verwendet wird. Da ist der liegende nackte Knabe, gleichfalls von 1889, den ähnliche und wieder andere Eigenheiten zu einer singulären Sache bei Gauguin machen, lineare Schärfe mit realistisch übertreibender Absicht, in dem häßlichen Kopf auf dem häßlichen Körper mit seinen Größenverschiebungen und Ausrenkungen, wie sie dem jungen Menschen mit dem jungen Tiere gemeinsam sind. Mit wahrer Lust wird das aus dem Modell herausgeholt und schonungslos noch mehr dazugetan, das Abschneiden beider Unterschenkel durch den Rahmen, das Emporreißen für den Anblick, indem der Körper mitsamt dem Stück Erde, das ihn trägt, in starker Obersicht gegeben ist. Gauguin hat etwa zu dieser von den Impressionisten vorgebildeten Darstellungsart gegriffen, schon in einem Bilde von La Martinique mit dem Bach oben am Rande, dann in der „Schlucht an der Küste", im „Krankenhausgarten", aber nirgends ist sie so radikal wie hier angewandt, die alte Perspektive mit ihren Verkürzungen vernichtend, der

XXIV.

hier der Krieg erklärt ist, obwohl sie später und bis in die letzten Bilder ruhig wieder zugelassen wird. Solche äußere Mittel nahm Gauguin stets für das, was sie sind, und lachte der Versuchung, sich darauf festzulegen. Er hat oft Gesetze diktiert, war aber der erste, der sich nicht daran kehrte.

Das Revolutionäre der Neuerung ist doch sein Verdienst, und es ist ihm nicht vom Zufall hergetragen worden. Mittel und Wirkung sind hier äußerst klar. Die Naturstudie wird zum Bild, alles ist in die Fläche gelegt, über sie hin schwingen Rhythmen in den Knabengliedern, den ausgebreiteten Tüchern und den Rasenstücken mit den darauf verteilten Gewächsen — und das Ganze führt seltsam nahe an Hodler heran, bis in Einzelheiten, ist wie ein Bindeglied zwischen den frühen Kinderbildern und den abstrakten jugendlichen Gestalten des Schweizers. Hodler, der jüngere, ist doch unmittelbarer Zeitgenosse des ältern, wenn man bei diesem nur die Malerjahre zählt. Wer beweist Einflüsse von einem zum andern? Haben sie überhaupt etwas voneinander gewußt?

Das Gauguin'sche Knabenbild hat sein norwegischer Besitzer nach Basel gesandt. Er suchte einen Käufer für dasselbe. Vielleicht ist es schon in anderen Besitz übergegangen.

XXV.

Das erntereiche bretonische Jahr 1889 hat Dinge gezeitigt, in denen Gauguin für uns am höchsten steht an Reinheit des malerischen Stiles. Sie sind zugleich von einer Anspruchslosigkeit, die ihren Wert für heutige Augen fast verhüllt. Da ist das „Gehöft mit den Heuschobern", noch im Besitz des Freundes Daniel de Monfreid, ein Juwel von Ausgeglichenheit, wo alles gleich weit geführt ist in der Uebertragung aus der Natur, wunderbar sicher im selben Grade der Ausführung gehalten, mit einer glücklichen Selbstverständlichkeit, ohne eine Spur des Errechneten. Reine Malerei auch insofern, als

XXV.

die Zeichnung, schon frühzeitig etwas Selbstherrliches bei Gauguin, in einer dienenden Rolle bleibt, ohne aber unterdrückt zu werden wie im Impressionistenbilde.

Dem Freunde zu Ehren hat de Monfreid für Verbreitung der Bilder aus seinem Besitz gesorgt. So sind auch die „Heuschober" oft abgebildet. Unbekannt geblieben ist ein zweites Werk, das wir hier wiedergeben, die „Dorfstraße mit Kindern und Hund", wo ein ebenso vollkommenes Gleichgewicht viel kühner, schwieriger zu erringen, über Widerstände des Objektes hinweg gewonnen ist, die der Maler sich selber geschaffen hat. In den Vordergrund gestellt sind Blume, Mensch, Tier. Sie stehen erst fremd da, unter sich und zur Landschaft. Bald greift das eine nach dem andern vor unseren Augen. Das lockere Bündel der Lilien, erst eine vereinzelte Beigabe, wird zum führenden Element der Bindung. Die Reihe der Blumenkelche drängt durch ihre Größe und durch die Schärfe ihrer Umrisse die ebenfalls nahe am Bildrande stehenden Figuren zurück, ins Bild hinein. Die auf hohen Stengeln hin und hergeworfenen weißen Blattfetzen finden ihr dunkles Widerspiel in den zerzausten Baumsilhouetten auf dem Hügel. Die Wolkenballen hinter diesen bringen eine neue Beziehung, mildes Weiß, schwebende lose gewölbte Form zum stechenden Weiß, dem Festen, Eingeschnittenen, Ausgezackten der Lilien. Noch einmal kehrt deren Wirkung zurück ins Bild, ihre Schärfe überträgt sich auf die atmosphärisch unscharfen Dinge des Mittelgrundes, so daß wir die Dächer und Kamine, die Bäume ähnlich empfinden wie die Lilien, durch die auflösende Dunstschicht hindurch. Dazwischen stellt sich vermittelnd der breite Baum vor den Häusern, mit dem impressionistischen Reiz der Durchblicke durch sein dichtes Laub. Er ist kompakt und aufgelöst zugleich, Fleckengewirr und ruhige Form. An ihm vorüber, wie aus den bewegten schimmernden Lüften ergossen, gleitet vom Hügelrand oben bis ganz vorn ins Bild in weichem

Flusse ein Farbfleckengeriesel, die flächigen Farbeninseln umspülend. Ueberhaupt ist der Sieg über eine letzte Getrenntheit vom Maler seinem ureigenen Mittel, der Farbe überlassen. Man fühlt das aus der farblosen Abbildung heraus. In ihr tritt umso mehr hervor, wie ungebrochen herb das Bild in Natur und Lebewesen das Bretonische gibt, das sich selbst Ueberlassene, Verwilderte, in den Lilien mitten im Klee, in Baum und Haus, in dem bäurisch echten naiven Gehaben der beiden Mädchen, im Bastardvieh von Hofhund, das wie eine Art Wappentier seine Bildecke ausfüllt, Entsprechung und Kontrast zu den Lilienblüten. Ueber alles hinweg ahnt man in den riesigen Wolken jenes andere allmächtige Element, aus dem sie emporsteigen, dem dieses Land in seiner Vegetation und in seinen Menschen untertan ist.

Das Bild ist in Basler Privatbesitz.

XXVI.

Der Basler Besitz an Gemälden von Gauguin ist durch die Ausstellung vom Sommer 1928 um ein bretonisches Hauptwerk bereichert worden, um das früheste wichtige eigentliche Figurenbild des Künstlers, die „Heuerinnen" vom Jahre 1889. Sie geben uns eine Vorstellung davon, wie die „Flachsbrecherinnen" in der Herberge von Le Pouldu ausgesehen haben mögen. Etwas Unersetzliches ist dort verloren gegangen, als man die bemalte Wand abbrach. Umso wertvoller ist unser Bild. Es ist darin viel von der Wandmalerei auf die Leinwand übergegangen.

Zwar fügt sich Gauguin gerade im Bild der „Heuerinnen" am allerwenigsten unter den Zwang irgendwelcher Regeln. Im Gegenteil, alle Willkürlichkeiten sind losgelassen, Gauguin wirft sie vor unseren Augen durcheinander, bis wir mit einem Male der Kräfte des Ausgleichs inne werden, die er von Anfang an in der Hand hielt. Da zieht er die Landschaft hoch, macht

sie zur Wandfläche. Die Terrainfalten schichten sich übereinander, ohne reale Tiefenwirkung. Oben schließt ein Streifen Wald ab wie ein Stück Vorhang, das schräg vom Rahmen herabhängt. Darüberhin gießt der Maler aber den impressionistischen Reichtum kleinfarbigen Lebens, das durch die Felder hin und auch über den Gehölzstreifen sich ausbreitet und keinen Grashalm unberührt läßt. Eine prachtvolle farbige Arabeske schwingt sich durch das Bild hin in der Gruppe der Frauen. Sie sind abstrakt geschaut, unbeteiligt am vollen Licht, das auf den Feldern liegt, wo sie arbeiten. Nur ein paar flüchtige Lichtflecke sind ihnen aufgesetzt, als impressionistische Pleinair-Erinnerung. In der Helligkeit, die ihnen bis auf Scheitelhöhe reicht, stehen sie klar umrissen, mit den dunkelfarbigen Flächen der Gewänder, ein Anblick für das Auge, der an Glasbilder gemahnt mit der sonoren Farbigkeit ihrer Heiligengestalten auf lichtem blaßfarbenem Grunde. Doch läßt der eigenwillige Maler die beiden Figuren nicht nebeneinander in der Fläche, als dekorative Silhouetten, er drängt sie zusammen, in stärkster Ueberschneidung, und stellt sie zugleich in Distanz hintereinander. Dabei wird von der eindringenden Beobachtung nichts nachgelassen, die ihm zwei bretonische Bäuerinnen zeigt und keine anderen, bis in die Gesichtstypen. Diesen Reiz direkt beobachteten Lebens haben auch die in die helle Fläche der Felder eingestreuten winzigen Figuren arbeitender Bauern. Sie sind aber wie auch das Uebrige, der Frühstückskorb mit dem Hündchen, ohne jedes abmeßbare Größenverhältnis zu der Frauengruppe. Auch in dieser selbst ist bei aller Realität von Tracht und Gehaben der Bäuerinnen größte Willkür der Proportionen, bis zu der gewaltsam angewachsenen das Heu aufwerfenden Hand mitsamt dem Arm. Ihre herausfahrende Geste bereitet ein Bewegungszug vor, der durch beide Figuren hindurchgeht, langsam anhebend in der einen, sich verstärkend in der andern, beginnend links

XXVI.

unten in der fassenden Hand mit dem Stiel der Heugabel und endend in der großen Schwingung oben rechts. Darin ist aber doch wenig von der Dynamik eines Van Gogh, an dessen Einfluß von Arles her man vor diesen „Heuerinnen" erinnert hat. Die Umrisse sind viel zu fest und zu ruhig gezogen. Die großen Linien des Bildes, in Figuren und Landschaft, atmen ländliche Schwere, bis in die schwebende Riesenschnecke des emporgeworfenen Heuschwadens, es ist in ihnen die bretonische Trägheit und eine gewisse Feierlichkeit, an den Frauen betont durch das Klösterliche der steifen Hauben und Kragen.

In Gauguins Schilderung ländlicher Arbeit ist nichts von patriarchalisch-biblischem Klang wie bei Millet und wenig von dem brennenden Mitleid mit den unter schweres Erdenlos Gebeugten, das in Van Goghs frühen holländischen Bauernbildern uns ergreift. Jeder Predigtton liegt Gauguin fern. Man mag ihn darum kalt schelten. Sein Hymnus auf das Landleben erklingt wenigstens in echt bretonischen Lauten, dazu in den eigenmächtigen Rhythmen, die wir eben zu erfassen versucht haben. Und es ist darin doch etwas von dem Gefühl, das ihn auch nach Tahiti wieder in die Bretagne zog und dann seine letzten Gedanken am Ende des Lebens nach diesem Lande lenkte.

XXVII.

Noch im November 1891 berichtet Gauguin, nachdem er im Juni auf Tahiti angekommen, dem Freunde Daniel de Monfreid von seinem zögernden Arbeiten. Es war die „période d'incubation", wie er sie schon in Arles nötig gehabt hatte. Und er mußte „Noa Noa" erleben. Nach einem Jahre auf der fernen Insel kann er sich aber rühmen, daß er bereits vierzig Meter Leinwand mit den Farben von Lefranc & Cie. bedeckt habe. Er freut sich, nicht um unentgeltliche Heim-

XXVII.

beförderung gebettelt zu haben, und vergleicht sich dem Grabenden, der endlich die Erzader gefunden hat. Immer wieder sollte solche Zuversichtlichkeit dann mit tiefster Niedergeschlagenheit wechseln, so lange er von sich Kunde gibt aus der Ferne. Und den Worten des Menschen entsprechen die Werke des Künstlers. Die Früchte aus der Südsee sind sehr verschiedener Art, in Reife und Geschmack, von Anfang an.

In jenem Briefe vom Juni 1892 spricht Gauguin von einem sehr eigentümlichen Werk, das wir hier zum erstenmal abbilden. Er beschreibt es kurz mit etwas selbstgefälligen Worten: „Une tête de canaque coupée bien arrangée sur un coussin blanc dans un palais de mon invention et gardée par des femmes de mon invention aussi." Keine Hinrichtung noch auch Kannibalenphantasie hat dem Künstler das eingegeben. Er bekennt, wie er zur Wahl des Themas gekommen, das auf die Gänsehaut der Pariser spekuliert. „Ich habe es aus einem tannenen Brett gestohlen. Sagen Sie das nicht weiter! Was wollen Sie, man tut was man kann, wenn Marmor oder Holz einem einen Kopf vorzeichnen, läßt man sich leicht verführen zu stehlen." Eine harmlose Ursache wird da vorgeschoben, um einen Bluff zu entschuldigen, wozu alles Exotische ständige Versuchung war. Das Bild steht an der Spitze einer ganzen Reihe von Werken der Südseezeit, in denen der Maler dieser Gefahr erlegen ist. Es kam hier sogar noch etwas dazu von der Blutrünstigkeit einer gewissen Sorte von Historienmalerei, der wir selber noch in den alljährlichen pariser Salons begegnet sind. Aber auch bei der Verwendung aller der Götzenbilder und Dämonenfiguren in seinen Bildern aus Tahiti, wo er etwas vom echten Schauer der religiösen Furcht jener Naturmenschen erwecken will, ist am reinsten künstlerisch die Naivität des Versuchs, die zusammengeht mit einer kindlichen Freude, Titel in der Maori-Sprache zu erfinden. So schreibt er mitten auf die Wand über dem abgeschnittenen

Kanakenkopf wie ein Schulknabe, der eben erlernte Fremdworte überall hinmalen muß: Arii Matamoe, bei Rotonchamp übersetzt als „La fin royale“. Solche Inschriften gehen in der Farbe, wie schon die bretonischen Signaturen Gauguins, völlig im Uebrigen auf. Das ist überhaupt das Element, das sich ihm nie versagt. Die Magie der Farben vermag die unerträglichsten Dinge für uns erträglich zu machen. Gauguin fühlt das selber, wenn er mit einer Art Gaminerie von seiner gemalten Mordtat sagt: „Je crois que c'est un joli morceau de peinture.“

Von den „Frauen seiner Erfindung“, die in der Schilderung des Briefes mit hervorgehoben werden, sind die beiden dem abgehauenen Kopf nähergerückten besondere Lieblingsfiguren des Künstlers. Sie haben hier die Rolle von Klageweibern, begegnen uns aber schon in Bildern und Studien aus der Bretagne und dann wieder in einem späten Holzschnitt. Wir haben diese Eigenheit bei Gauguin schon berührt. Es gibt kaum einen Maler, der in einer Tätigkeit von nur zwei Jahrzehnten Bilder von solcher Verschiedenartigkeit geschaffen hätte wie Gauguin. Daneben ist er wie verliebt in gewisse Bewegungsmotive und bringt sie wieder von Bild zu Bild. Es ist ein echter Zug von Kindlichkeit, wie er damit spielt. Frühzeitig findet sich das schon und dann bis ans Ende seines Lebens.

Die malerischen Vorzüge des Bildes mit dem Kanakenkopf haben den Maler Henry Lerolle zum frühzeitigen Ankauf desselben bewogen. Er hütet es eifersüchtig bis heute. Der eigene Sohn hat ihn nicht dazu bewegen können, es auch nur leihweise an uns fortzugeben.

XXVIII.

Briefe sind Erzeugnis des Tages, der Stunde. Man muß sie als das bewerten. Zumal bei Gauguin. Während er im ersten tahitanischen Bericht an de Monfreid erzählt, daß er

mehr in sein Inneres schaue als in die Natur, daß er zeichnen lerne — „Le dessin, il n'y a que cela" — und Material sammle, um dann in Paris darnach zu malen, müssen vorher und unmittelbar darauf aus seiner Hand Dinge voller Naturbeobachtung und voll farbigen Lebens hervorgegangen sein wie das „Haus der Maori", I raro te oviri und das Märchenbild mit den zwei Kindern in der Blumenwildnis. Keine Studien, sondern völlig das, was man farbige Bilder nennt. Das Datum des Ankunftsjahres 1891 trägt aber wie sie auch ein Landschaftsbild, „Die Berge", das noch ganz anders im Widerspruch steht zu Gauguins Geständnis an den Freund. Ueber jene zarten Gebilde hinaus bedeutet es ein Besammeln aller ersten starken Eindrücke von exotischer Natur und ein Bewältigen derselben unter Aufbietung überkommener wie neu ausgebildeter Mittel, bedeutet es auch für Gauguin eine frühzeitige Kraftanstrengung, zur Synthese zu gelangen auf Grund frischen Erlebnisses. Man denkt an die Worte, mit denen er zu Beginn von „Noa Noa" das endlich erblickte Land seiner Sehnsucht begrüßt, überhaupt an alle Naturschilderung in dem wunderbaren Prosagedicht. Nur ist auch dieses zu zart neben der unerhörten Gewalt, die mit einem Mal in dem Bilde der „Berge" sich offenbart.

Kulissen zur Linken und zur Rechten, in der Mitte eine Perspektive nach der Tiefe. Ein altes Bildschema, kühn verzerrt, von einer neuen Formenwelt bis zum Auseinandersprengen angefüllt. Der Weg mit seinem Damm stößt gewaltsam vor bis ins Herz des Bildes, bis an den Fuß der Berge, und es ist, als ob alle anderen Elemente der Landschaft von dieser Heftigkeit mit ergriffen wären. Alles Zeichnerische tritt darin zurück vor einem Leben der Massen, es wogt und schwillt und lastet, türmt sich übereinander bis zu der geballten Riesenwolke, die oben den höchsten Berggipfel zudeckt. Allen Formen ist ihr Einzeldasein genommen, sie sind nur Teile des

XXVIII.

Ganzen, dienstbar der Vision tropischen Landes, auch die Hütte, jedes Gewächs, Hügel und Berg, sie sind aber alle mit Ausdruckskraft geladen, in ihrem Wesen verstärkt, dazu gesteigert durch das Kolorit. Farbflächen breiten sich aus, dazwischen und über sie niedergehend ein Strichregen von zerteilten Farben. Jede Technik, die er bisher geübt, ist hier Gauguin zur Hand. Der Zeichnung achtet er am wenigsten. Ueberall wirft er hin das Wechselspiel von Licht und Dunkel. Bald schwebt es leise durcheinander, bald rauschen Kontraste auf wie das goldene Schimmern des Palmenwedels vor dem tiefen Blau der Bergschatten, wie oben der schwärzliche Felskegel vor weißer Wolke.

Ist das nun ein Bild, unmittelbar vor der Natur von Gauguin geschaffen, oder von ihr abgewandt aus dem Erinnern frei gestaltet, in der Hütte, die seine Werkstatt war, als sein eigentliches Werk, Ergebnis rein schöpferischer Arbeit? Die Frage ist müßig, ob sie gleich oft so gestellt wird. Das Bild selber sagt es uns anders. Ein reiches Stück Malerei mit seiner Fülle nahe beieinanderliegender Töne wie die über die ganze Breite des Vordergrundes sich ausdehnende, jäh nach der Tiefe sich verkürzende Bodenfläche, halb Rasen, halb nackte Erde, das sahen so die Augen des Malers, darin ist unmittelbare sinnliche Wahrnehmung. Freilich ist es hier im Bilde untrennbar dem Uebrigen eingefügt. Ebenso die impressionistischen Farbflecke, welche die beiden hintereinanderschreitenden Frauen bezeichnen. Wenn sie schon mit aufgehen in der gesamten Farbigkeit, bleiben sie doch wirklichkeitsnah, Wiedergabe eines Bewegungseindruckes. Die scharf umrissene ruhende, vor der Hütte kauernde Frau ist darin Gegenspielerin der Wandelnden. Sind diese Figuren erfunden oder geschaut?

Nur eines ist gewiß. Ob der Maler, als er dieses Werk schuf, in die Außenwelt oder in sein Inneres blickte, seine

Seele war geweitet, hochgestimmt, elementar erregt. Der Widerhall dessen ist im Bilde der „Berge“.

XXIX.

Das Bild der „Berge“ mit seiner vulkanischen Kühnheit und synthetischen Kraft ist ein frühes Werk Gauguins aus Tahiti. Es trägt seine spätbretonische abgekürzte Signatur — P. Go & Cie. nannte er vor der Reise im Scherz die künftige Tropenfirma —, die bald wieder auf den exotischen Gemälden durch den vollen Namenszug ersetzt und nur in den Holzschnitten beibehalten wird. Aus einer spätern Zeit des ersten Aufenthalts in der Südsee, aus dem zweiten Jahre stammt ein Bild, das jenem ähnlich ist als reine Landschaftsschilderung, in der der Mensch, sonst das neue stolze Thema seit Tahiti, kaum eine Rolle spielt. Aehnlich sind beide Bilder auch darin einander, daß in ihnen die Wunder des fremden Landes vor unseren Augen erstrahlen, der Zauber der Ferne übermächtig unsere Sinne umfängt. Damit hört aber jeder Vergleich zwischen ihnen auf. Ist in dem frühern etwas Gewaltsames, so ist dieses spätere wieder in lauter Zartheit getaucht. Mit anderen Augen schaut Gauguin in die Natur, er sieht die Spitzen der Gräser, beobachtet jedes Blatt und jede Blüte nach ihrer Form und ihrem Stand am Zweige. An den Kronen der Palmen zeichnet er einzeln die mächtigen herabhängenden Blätter, ihre Drehungen beachtend. Dabei ist seine Zeichnung nicht Strich, die Umrisse schweben, umhüllen sich mit Duft, als müßte der Wohlgeruch sichtbar werden, der dem üppigen Pflanzenleben entströmt. Auch die langen Halme, die an dem riesigen Grasbüschel vorn wie Pfeile aus ihrer gemeinsamen Wurzel nach allen Seiten herausschießen, scheinen diese weiche Hülle um sich zu haben. Man kann das wieder Impressionismus nennen. Es ist ein Wort. Gauguin hat ein anderes Wort mit dem Pinsel

hingeschrieben, dasselbe wie über sein Buch, das damals entstand: „Noa Noa", das Land der Blumendüfte.

Exotische Phantastik lebt aber vielleicht wie in keinem andern in diesem Bilde voller Sensibilität der Einzelbeobachtung an pflanzlichen Formen. Die Gewächse des Vordergrundes sind einem überraschend vor Augen gestellt, in einer nicht irgendwie abmeßbaren Größe. Sie erinnern an unwahrscheinlich riesenhaftes Gesträuch, das man etwa selber schon an südlichen Gestaden erblickt hat. Hinter den Riesengräsern huscht, alle Maßstäbe noch mehr verwischend, der Schatten eines Menschen vorüber, eines eingeborenen Früchteträgers, der über die Furt des Baches setzt, zwerghaft, in der ungeheuren Natur wie im Rachen eines Fabeltieres verschwindend. Oben im Bilde wölben gigantische Baumwesen ihre Laubkuppeln, dazwischen drängen sich Palmen, auf überlangen Stämmen die im Absterben hell leuchtende Pracht ihrer Blätterkronen wiegend. Und aus Schluchten der Landschaftstiefe quillt es hervor wie von Fieberdünsten. Gifthauch der Fäulnis dringt zugleich mit betäubenden Wohlgerüchen auf uns ein. Die tropische Wildnis lockt und droht, Schönheit und Schrecken, üppiges Blühen und Verwesung sind sich gesellt — —

Auch an Gauguin hat sich Noa Noa als dieses Doppelwesen, das beglückt und tötet, erwiesen.

XXX.

Um es dem Flüchtling in der Südsee, dem von sich selber Verbannten nachzufühlen, daß seine Sehnsucht nach einem Asyl in weitester Ferne Erfüllung gefunden habe, muß man jene Reihe von Werken betrachten, die eine paradiesische Ruhe atmen, ein reines Glücksgefühl ausströmen wie noch kein bretonisches Bild. Sie enthalten das wirklich, was er als lockende Zukunft seinen Freunden und auch seiner Frau, die es ihm nie glauben wollte, gepriesen und in sichere Aussicht

XXIX.

gestellt hatte. Wir wissen aus seinen eigenen Aussagen, daß auf der Insel jenseits der Meere das irdische Paradies nicht so sehr Wirklichkeit war als er es in jene fremde Natur und in jene fremden Menschen hineinträumte. Die Bilder, in denen er seinen Traum gestaltete, sind darum nicht weniger echt. Jene Welt exotischer Glückseligkeit besteht, weil er sie sich und uns erschaffen hat.

Da schildert der sein Leben lang von Sorgen des Alltags Bedrückte das Wunder eines sorgenlosen Daseins in dem gesegneten Lande, wo der Eingeborene, wie Gauguin der ungläubigen Dänin schrieb, „nur den Arm emporzustrecken braucht, um seine Nahrung zu finden", und es wird ihm alles zum Wunder für sein Malerauge, der Maori, „der nie arbeitet", seine Frauen, seine Hütte, seine Pferde und Hunde und die tropische Vegetation, die den Naturkindern Sorgenlosigkeit mit der Ueberfülle ihrer Früchte spendet. In diesen Bildern geschieht wenig, aber sie erzählen viel. Den reinsten Idyllen unter ihnen hat Gauguin die einfachsten Namen gegeben, in der Sprache des Inselvolkes. Te fari, „das Haus"; Te fari maorie, „das Haus der Maori"; Mau taporo, „Fruchternte". In anderen erhöht sich der Ton. Märchenstimmen erklingen und das Echo uralter Legenden. Ein Kinderpaar taucht auf, verloren im dichten Teppich der Blumen, unter mächtigen Baumgewölben. Oder ein jugendlicher Reiter führt sein Pferd vorüber, hinter blühenden Büschen harren Mädchengestalten. Der Erzähler wird zum Dichter, der uns völlig in sein fernes Traumland entrückt. So auch in I raro te oviri, dem Bilde mit den zwei Frauen unter den Pandanusbäumen, dem dieser Name von seltsamem Klangreiz aufgemalt ist.

Man wagt kaum, an solche Bilder mit dem Worte zu rühren. Gerade an dieses, das etwas Wunderbares bedeutet auch im Werke Gauguins, indem den exotischen Zauber ein Gefäß von vollkommener Form aufnimmt. Er flackert und

XXX.

loht, aber die Flamme schlägt nicht hinaus über die Ränder der Schale. Der Erbe klassischer Tradition hält sie in sicherer Hand. Die Lockung ist umso stärker zum Aufspüren seiner Mittel, die er als etwas Selbstverständliches handhabt, wo er will. Wie von ungefähr geschieht es, daß Frau und Baum zusammen sind, die unbelastete und der kahle Baum, die tragende und der vielästige, mit Blätterbüscheln beladene, und daß die lose daliegenden Fächer der dürren Blätter und Zweige unten auf der Erde den noch am Baume haftenden, vom leichten Winde bewegten Blattfächern oben vor dem Himmel antworten, diese dunkel im Hellen, jene glutfarbig hell im Dunklen. Wie die Früchteträgerin sich zurückwendet zu der Gefährtin, in einer durchgehenden Gebärde des Körpers und des Kopfes, so greift der blätterreiche Baum hinüber zum unbelaubten und über ihn hinweg. Nicht vergebens unterbricht die helle Fläche des weißen Hemdes, durch die Wendung der Frau ausgebreitet, das dichte dunkle Formengemenge zur Rechten, während links der braune nackte Leib sich mit dem dunklen Baum als Masse zusammenschließt, und nicht vergebens wird der freie Raum neben dem kahlen Stamme belebt durch die am seichten Meeresarm sitzende Frau und durch den Fischer zu äußerst nahe der Brandung.

Ruhe ist in der Bildmitte mit der unbewegten Wasserfläche zwischen den Frauen und der nackten Erde zu ihren Füßen. Doch über den Boden hin zuckt es von der einen zur andern wie spitze Feuerzungen, und zwischen beiden taucht der raubtierartige schwarze Hund auf, halb verborgen in der rotbraunen Erdfarbe. Exotische Wildheit lauert hinter der abendlich friedlichen Szene. Wir sollen sie spüren als etwas fremdartig Unheimliches, das durch das ganze Bild geht, in jedem Zug, bis zum Stand der Füße bei den Frauen und zum scharfen Rasseschnitt ihrer Gesichter. Um so beglückender soll es wirken, wenn alle diese wilden Dinge sich einer gewoll-

ten Ordnung fügen, dem Schöpfer des Bildes gehorchen wie die Tiere dem Bändiger. Sie tragen die Fessel. Das Bild wird still. So tief wird die Stille, daß man das Rascheln der dürren Blätter zu hören meint und das Rauschen des Meeres aus der Tiefe.

XXXI.

Das Motiv von I raro te oviri verwendet Gauguin noch einmal, im Hochformat, in knappster Fassung, in konzentriertester Form. Das Bild ist viel größer geworden, nicht nur äußerlich. Alles Genrehafte, Ausschmückende ist weggefallen, Bäume, Früchte und Geräte und die kleinen Nebenfiguren sind verschwunden. Die beiden hier völlig nackten Frauengestalten sind gewachsen bis zur Mächtigkeit, sie sind nahe aneinandergerückt, so daß der Hund statt etwas Selbständiges zu bedeuten, hinter ihnen verschwindet, fast ganz von ihnen verdeckt ist und nur da zu sein scheint, um ihre Silhouetten miteinander zu verbinden.

Der einfache, große Kontrast ist herausgearbeitet, Facefigur gegen Rückenfigur. Mächtig, klar geteilt ist das wenige Landschaftliche um sie her. Sie stehen auf einem schmalen Stück trockenen Sandes, daran schließt der breite nasse Sandstreifen, den die Flut schon überspült hat. Eine riesige Strandwelle hebt sich dahinter, mit weiß glänzenden Schaumkronen. Jenseits dehnt sich das offene Meer. Die beiden Frauenköpfe ragen über seinen Horizont empor in den hellen Himmel.

Das zart Idyllische von I raro te oviri hat sich hier gewandelt, alles ist monumental geworden, bis zu den paar Lichtern, welche die Körper modellieren. Dabei ist das volle Leben gewahrt, namentlich in der momentanen Haltung der Weiber, die prachtvoll mit wenigen Kennzeichen als Wilde charakterisiert sind. Die mehr passive, auch für uns im Anblick, erscheint an den Rand gedrängt, vom Rahmen gefaßt, in den

sie mit Arm und Scheitel hineinwächst, was sie größer werden läßt und ihr den Halt gewährt gegenüber der andern. Diese, die aktivere, in Schritt und Gebärde, bedarf des weiten Raumes um sich, ihr ganzer Umriß steht vor der freien Luft, sie gewinnt ihrerseits Kraft durch die Wassermasse hinter ihr, die ihre Gestalt durchschneidet, mit den breiten Schultern auseinanderzudrängen scheint. Beide stehen da wie in Bronze gegossen, vor dem Hintergrunde des bewegten Elements. Und doch ist größte Lebhaftigkeit der Beziehung von der einen zur andern, man glaubt die fremden Laute zu hören, die von Mund zu Mund gehen und mit dem Schall der Brandung sich mischen.

Gauguins Freunde, nicht nur Literaten wie Albert Aurier und Charles Morice, sondern auch Künstler wie Carrière, Odilon Redon und Maurice Denis, haben schon bei seinen Lebzeiten gefordert, daß ihm Wände zum Bemalen gegeben werden sollten. Man beklagt es mit ihnen angesichts eines solchen Bildes, daß dies nie geschah. Der Irländer Roderic O'connor, von der Kolonie von Pont-Aven, der Freund Cuno Amiets, erstand dieses Werk noch von Gauguin. Er hat es kürzlich in den Kunsthandel gehen lassen.

XXXII.

Ta Matete, „Die Bank". Wiederum ein Bild, das die Basler Ausstellung bekannt gemacht hat, das weder von Gauguin selber, noch von seinen Freunden erwähnt, noch auch bisher abgebildet worden war, das etwas ganz Eigenes im Gesamtwerk des Malers bedeutet. Etwa wie auf den Bänken der Quaipromenade am Strande von Scheveningen die Frauen aus dem Fischerdorfe in ihren Trachten sitzen, so tun das hier bei Gauguin die Tahitanerinnen und kokettieren mit ihren eng anliegenden Gewändern, ihren Frisuren, ihren Tüchlein. Es sind Genossinnen der Titi, seiner ersten Freun-

XXXI.

din. Außerhalb ihrer Reihe stellt er die echte, ursprünglich gebliebene Maorifrau hin in Hemd und buntem Pareo, die Tochter der Wildnis, eine mächtige Gestalt neben den schon verzärtelten grazilen sitzenden Wesen.

Ist in dieser Mädchenreihe auf der Bank Nachahmung ägyptischer Reliefs, wie man gesagt hat, plötzlich im zweiten Jahre auf Tahiti? Als Einfall vielleicht, kaum der Erwähnung wert. Mehr als aus dem Gedächtnis hat Gauguin aus der Wirklichkeit geschöpft, der jede Variante in der scheinbaren Gleichförmigkeit der Gruppe, der auch das reizvolle Detail an jeder Figur entnommen ist. Auffallender ist eine andere Aehnlichkeit. Aus welcher gemeinsamen Quelle ließe sich der Anklang an die bekannten Werke Hodlers herleiten, im Hauptmotiv, wie die Bank der Bildbreite entlang geht, wie zwei Paare beidseits einer mittleren Einzelfigur sich anreihen? Die „enttäuschten Seelen" sind vom Jahre 1892 wie Ta Matete, die „Lebensmüden" von 1891. Es ist das zweite Mal, daß wir eine solche Begegnung zwischen Hodler und Gauguin feststellen, eine nahe Berührung. Wenn es diesmal auch nicht mehr als ein Zufall der Gleichzeitigkeit sein kann, so ist er doch merkwürdig genug. Ob Welten und Meere sie trennen, wie in jenen Bildern und diesem, sie haben einmal in derselben Luft geatmet, sind beide Führer in ihrer Epoche. Nicht von ungefähr treffen sich ihre Wege.

Unberührt von der Rätselfrage solcher Beziehung waltet in Ta Matete das exotisch Märchenhafte, als hörte man den zum Maori gewordenen Gauguin erzählen, von der wilden Frau und den zierlich eitlen Mädchen und den Männern mit den Tunfischen. Wie die hinten zwischen den Bäumen ihre Last vorübertragen, ist man versucht, nach dem Zusammenhang mit den Frauen zu fragen, und man denkt an die Geschichte in „Noa Noa". Wir bleiben aber durchaus im Sichtbaren, der Märchenton ist mit rein bildlichen Mitteln erzeugt,

XXXII.

der zeichnerischen Zartheit vor allem, die Gauguin an diese fremdländischen Profile wendet, an den Reiz der wechselnden Frisuren mit ihrem Blumenschmuck, an diese schlanken Mädchenleiber, steif und biegsam zugleich, die er wie in Schattenrissen auf den hellen Grund setzt mit ihren Intervallen, Berührungen, Ueberschneidungen. Zur Zeichnung tritt im Original die Farbe, von Figur zu Figur fügt sich ein Farbenbukett an das andere, jedes pikant und apart wie sie auch auf Gauguins Palette nicht oft mehr so aufblühen.

Echtester Gauguin ist im Uebrigen. Er spielt mit Bildgesetzen. Er betont die Fläche, in der ägyptisierenden Haltung der Frauen, in ihrer Umgebung, dem hellen Boden, dem Rasen vorn, den Baumgruppen hinten, den Schattenstreifen unter der Bank. Dem wirkt er entgegen durch starke perspektivische Verkleinerung von Figuren und landschaftlichen Elementen gegen den Hintergrund hin. In das Friesartige, die Reihung der Bildbreite entlang reißt er Diagonale und Gegendiagonale hinein, vorn durch die Frauen hindurch von rechts nach links und umgekehrt hinten durch Baumstämme und Büsche. Und wie von mutwilliger Knabenhand ein Stein in den Garten fliegt, wirft er im Glitzern der Fischleiber noch ein impressionistisches Detail in das Bild.

In die Kostbarkeiten Gauguin'scher Kunst gehört Ta Matete als ein Schmuckstück mehr. Das Bild ist in Frankfurter Privatbesitz.

XXXIII.

Gauguin gilt als ein Erneuerer der Kunst. Wenn man aber näher zusieht, hat er den alten Konflikt von Malerei und Plastik, von Flächenschmuck und Modellierung ungelöst gelassen. Er verfuhr nach Belieben, begnügte sich mit Kompromissen von Fall zu Fall. Man kann ihm daraus einen Vorwurf machen, bei seinen unglaublichen Fähigkeiten. Wohl ist

XXXIII.

auch das Aeußerlichkeit im letzten Sinne und greift nicht an die tiefsten Wurzeln der Kunst. Nirgends erkennt man dies so sehr als in dem herrlichen Bilde Nafea faai poipo, das durch ein ganzes Mosaik von Spielarten malerischer Darstellung nicht verunstaltet wird. Eine Kraft der exotischen Vision, die alles zusammenschmiedet, ist in diesen kauernden Weibern vor der mittäglich glühenden Landschaft. Sie zwingt uns in ihren Bann. Erst nachdem man sich ihr hingegeben, lange nachher sieht man die Dinge, die einem dann allmählich fast unerträglich werden.

Gauguin mutet uns viel zu. Der Pareo der jungen Frau mit seinen Blumenmustern ist ein Stück Tapete, das sich in der hellen Bodenschicht fortsetzt. Daran schließt sich, hinter den Frauen durchgezogen, wie ein flachgewalztes durchlöchertes Fell der Schlagschatten zweier Bäume, deren Laub man nicht sieht. Das organische Landschaftliche beginnt erst dahinter, aber unmittelbar an der Schattengrenze. Hier reißt das Bild in zwei Stücke. Jenseits zittert die Hitze über den Feldern und ziehen sich zarte Lufttöne den Hügeln entlang, weich überführend in den durchsonnten ferngerückten Ausschnitt des Himmels. Durch die Felder bewegen sich helle farbige Flecke, zwei Menschen. In diesen impressionistischen Bildteil schneiden fremd die beiden Frauenköpfe ein, prachtvoll an sich mit ihren Bronzegesichtern, dem schwarzen Haar und den weißen Blüten, aber ganz grausam fern dem Flimmern um sie herum. Sie werden dadurch doppelt zur Maske, namentlich der jüngere. Er ist insofern die klassische Stelle im Bilde, als in ihm Zeichnung und Farbe, Fläche und Modellierung sich in eins verschmelzen, alles sparsam gehandhabt, damit jedem sein Recht bleibe, bis zu Licht und Schatten innerhalb der Flächigkeit des Gesichtsfeldes. Fabelhaft ist damit zugleich die Rasse herausgearbeitet. Das Gesicht der ältern Frau ist daneben merkwürdig bis ins Einzelne durchgebildet,

mühsam fast gleich dem Probestück eines hochtalentierten Schülers. Natürlich tritt es damit plastisch vor und dem Auge näher, während das stark Maskenhafte des andern zusammen mit dem rein Dekorativen des bunten Gewands dem drängend Vorgebeugten des Oberkörpers Einhalt tut. Die Gruppe hält sich so in der Fläche.

Es ließen sich alle Stufen der malerischen Durchführung einzeln voneinander abheben, wie Gauguin sie bestehen ließ. Auch die Füße der jüngern Frau, ein wunderbares Stück Malerei für sich, sind wieder anderen Grades als der zusammengelegte Arm. Selbst in der Landschaftstiefe sind Bruchstellen. Namentlich aber geht der eine große Riß durch die Mitte. Die Klammern der Stämme und Zweige genügen da nicht, durch sie wird er nicht geheilt. Die Wunde des Bildes klafft, trotz der Nähte.

Gauguin liebt solche schrille Dinge etwa in seinen exotischen Jahren. Nicht nur, daß er unvermutet über alles Lineare und alle flächige Farbigkeit hinweg impressionistisch reich und gelöst wird, in landschaftlichen Hintergründen — „Et l'or de leur corps" —, in der Tiefe von Innenräumen — Te tamori no atua —, es geht das viel weiter bis zu brutalen Stößen, die unseren Sinnen versetzt werden. Die holzgeschnitzte Strenge seiner braunen Venus, die einsam tront als Symbol eines ganzen Volkes, in Te aa no Areois, sie verträgt sich schwer mit einer Landschaft voller Weichheiten und von kilometerweiter Tiefe. In E Haere œ i hia ist vor eine der tahitanischen Idyllen aus Vegetation, menschlicher Behausung und Lebewesen ein halbnacktes Riesenweib gestellt, volle Körperlichkeit gegen das malerisch Uebertragene und Entrückte, wie um unsere Sinne zu foltern, die das eine mit dem andern aufnehmen müssen. Es ist in solchen Bildern etwas Perverses wie in gewissen qualvollen Kunststücken im Zirkus, denen man doch gespannt zusehen muß.

Nafea faai poipo ist das exotische Hauptwerk Gauguins in Basler Privatbesitz. Die Bedeutung der Maori-Worte kann uns gleichgültig sein, um so mehr als das Motiv der jungen Kauernden, von Gauguin einmal erfaßt — es gibt mehrere Zeichnungen davon — in ganz anderem Zusammenhang wiederkehrt, wie er das liebte.

XXXIV.

Man hat Gauguin das Literarische in seinen tahitanischen Themen vorgeworfen. In seinen schönsten Figurenbildern der Südseezeit ist nichts davon. Sie stammen fast alle aus dem zweiten längern Aufenthalt, so das von 1896 datierte Nave nave mahana, von den Freunden als „Jours délicieux" übersetzt, das als die kostbare, erst lange vergeblich erbetene Leihgabe des Museums von Lyon an der Ausstellung in Basel war.

Gauguin schildert einmal seiner Frau das große Schweigen in Tahiti, wo kein Lockruf eines Vogels ertönt, wo das Geräusch eines fallenden Blattes wie Berührung eines Geistes auf ihn wirkt. „Toujours ce silence!" Auch in den eingeborenen Menschen ist es, dieses Schweigen. Sie können Stunden, ja Tage lang dasitzen, vor sich hinblickend, ohne ein Wort zu sagen. Er selber werde davon übernommen, fügt der Maler bei, er ruhe aus wie noch nie — —

Dieses Gefühl einer unendlichen Ruhe, die über der Erde und den Menschen liegt, ist in dem Bilde von Lyon. Das ist nun das Glück für Gauguin, la vie sereine, den fernen Freunden auch in Worten gepriesen, wenn ihn für eine kurze Zeitspanne seine ewigen Peiniger, Geldsorgen und Krankheit verließen. Paradiesisches Dasein, geschwisterliche Verbundenheit von Vegetation und lebenden Wesen, die kauern und aufragen wie Busch und Baum. Aeste und Arme verschlingen sich. Die Gebärden der Bäume und der Menschen greifen

XXXIV.

ineinander. Gleich den Gewächsen haften sie an der Erde, diese barfüßigen Geschöpfe mit ihrem wurzelhaft breiten Stehen. Mit dem Boden, der sie trägt, und allem darauf Gewachsenen sind sie unlösbar verbunden vor unseren Augen durch die Kunst des Malers, der als kostbare gefühlte malerische Materie alles, Glieder und Gewand, Erde, Stamm und Laub und Blüte aneinanderfügt. Er hat alles aufgeboten, was die Malerei geben konnte, bis zu berückendem Zauber.

In die köstliche Stille und Milde des Bildes wirft er eine einzige Note von Wildheit, von Tierhaftigkeit im friedlich Menschlichen, zugleich von Beweglichkeit in der Ruhe, durch das vorn auf dem Boden kauernde äffchenartige Menschlein mit dem flachgedrückten Schädel, das völlig tierähnlich seine Frucht umkrallt und hineinbeißt. Es sitzt da, als wollte es im nächsten Augenblick aufschnellen. Sonst ist in allen diesen Wesen, den stehenden und den kauernden, das träumerisch Vegetative, die Müdigkeit einer alten untergehenden Rasse, in den Formen, den Linien und ebenso in den Farben, die etwas Verblichenes haben, obwohl der ganze Reichtum von Gauguins Palette hergegeben ist. Wie ein erblindeter Goldgrund steht über den Gestalten das abendliche Gelb des Himmels in den Lücken zwischen den Zweigen. Etwas von Erlöschen ist in allem. In sanfte Trauer über hinsterbende Schönheit ist die Seligkeit der Stunde getaucht. Gauguin war selten so weich wie hier.

XXXV.

„J'ai voulu me tuer", schreibt Gauguin im Februar 1898. Er hatte die erst vagen und dann nicht mehr mißzuverstehenden Andeutungen wahrgemacht. „Am Ende bleibt immer das große Heilmittel", heißt es schon bald nach der Rückkehr in die Südsee. Später kleidet sich der Lebensüberdruß in Ausdrücke der Matrosensprache. Es ist wie ein Abschieds-

XXXV.

gruß an seine Jugend. Aber er sollte den letzten Augenblick nicht selber wählen dürfen. Die Dosis Arsenik war zu reichlich, der Körper nahm das Gift nicht an. Gauguin blieb leben.

„Mein Entschluß war schon für den Monat Dezember (1897) gefaßt. Da wollte ich vor dem Sterben noch ein großes Bild malen, das ich schon im Kopfe hatte, und den ganzen Monat hindurch habe ich in einem unerhörten Fieber gearbeitet, Tag und Nacht. Weiß der Teufel, es ist kein Bild geworden wie ein Puvis de Chavannes, Naturstudien, dann Kartonentwurf usw. Das ist alles aus dem Gedächtnis gemalt, im ersten Wurf, auf Sackleinwand voller Knoten und Rümpfe, drum ist es auch fürchterlich roh von Aussehen.

Man wird sagen, es sei fahrig gemacht — — nicht fertig. Sicher ist, daß man über sich selber kein gutes Urteil hat, aber dennoch glaube ich, daß nicht nur dieses Bild an Wert alle vorherigen übertrifft, sondern sogar daß ich niemals ein besseres machen werde oder auch nur ein gleiches. Ich habe alle meine Energie hineingelegt vor dem Sterben, so viel schmerzliche Leidenschaft unter furchtbaren Umständen, eine so klare Vision ohne Korrekturen, daß das Hastige verschwindet und das Leben emporsteigt. Das riecht nicht nach dem Modell, nach dem Handwerk und den vorgeblichen Regeln — von denen ich mich immer freigemacht habe, aber zuweilen mit Angst.

Es ist eine Leinwand von 4 m 50 auf 1 m 70. Die beiden Ecken oben sind chromgelb, mit der Inschrift links und meiner Signatur rechts, gleich einem an den Ecken beschädigten und auf eine Mauer mit Gold übertragenen Fresko. Rechts unten ein schlafendes Kind, dann drei kauernde Frauen. Zwei in Purpur gekleidete Gestalten vertrauen sich ihre Gedanken an; eine absichtlich und entgegen der Perspektive riesige Figur, hingekauert, hebt die Arme in die Luft und schaut erstaunt auf die beiden Menschen, die es wagen, an ihr Schicksal zu

denken. Eine Gestalt in der Mitte pflückt eine Frucht. Zwei Katzen bei einem Kinde. Eine weiße Ziege. Das Idol, seine beiden Arme geheimnisvoll und rhythmisch erhebend, scheint nach dem Jenseits zu deuten. Eine hockende Gestalt scheint dem Idol zuzuhören; eine Alte endlich, dem Tode nahe, scheint hinzunehmen, sich zu ergeben dem, was sie erwartet, und schließt die Legende ab; ein seltsamer weißer Vogel zu ihren Füßen, eine Eidechse mit dem einen Fuß umkrallend, stellt die Vergeblichkeit leerer Worte dar. Alles trägt sich zu am Ufer eines Baches unter Bäumen. Im Hintergrunde das Meer, dann die Berge der Nachbarinsel. Trotz der Uebergänge im Ton ist die Landschaft durchgehend von einem Ende zum andern blau und veronesegrün für den Anblick. Davon heben sich alle nackten Gestalten in ungebrochenem Orange ab. Wenn man den Schülern der Beaux-Arts für den römischen Wettbewerb sagen würde: „Das Gemälde, das Sie zu malen haben, soll darstellen: — Woher kommen wir, was sind wir, wohin gehen wir? —, was würden die wohl machen?“

So weit hat Gauguin im ersten Briefe sein großes Bild dem Freunde geschildert und ihm erzählt, in welcher Verfassung er es malte. Im folgenden Monat kommt er darauf zurück. „Ich betrachte es unaufhörlich und muß Ihnen bei Gott gestehen, ich bewundere es. Je länger ich es anschaue, um so mehr gebe ich mir Rechenschaft von den enormen mathematischen Fehlern, die ich um keinen Preis wegarbeiten will — das Bild wird bleiben wie es ist, im Zustand der Skizze, wenn man will. Aber da erhebt sich die Frage, vor der ich unschlüssig stehe: Wo fängt die Ausführung eines Bildes an, wo hört sie auf? Im Augenblick, wo ein Uebermaß von Gefühlen in Schmelzglut ist im tiefsten Innern, im Augenblick wo es herausdrängt, wo alles Denken überströmt wie die Lava aus einem Vulkane, ist das nicht das Aufbrechen einer

Blüte im plötzlich werdenden Werk, das brutal sein mag aber groß und anscheinend übermenschlich? Das kalte Rechnen der Vernunft hat nicht diesem Aufbrechen einer Blüte obgewaltet, aber wer weiß, wann in der Tiefe des Wesens das Werk begonnen worden ist? Unbewußt vielleicht. Haben Sie bemerkt, daß wenn Sie eine Skizze noch einmal machen, mit der Sie zufrieden sind, die in einer Minute, in einer Sekunde der Inspiration geschaffen wurde, Sie nur eine minderwertige Kopie zustande bringen, namentlich wenn Sie die Proportionen verbessern, die Fehler die der Verstand darin zu sehen glaubt. Ich höre manchmal sagen: der Arm ist zu lang usw. — — — Ja und nein. Nein vor allem, denn in dem Maße, in dem Sie ihn verlängern, lassen Sie die Wahrscheinlichkeit hinter sich, um zur Fabel zu gelangen, was kein Uebel ist: selbstverständlich muß das ganze Werk denselben Stil, denselben Willen atmen. Wenn Bouguereau einen Arm zu lang machen würde, ja was bliebe ihm, da seine Vision — sein künstlerischer Wille — nur das kennt, die stumpfsinnige Genauigkeit, die uns an die Kette der materiellen Wirklichkeit schmiedet."

XXXVI.

In naivem Stolz kommt Gauguin immer wieder auf jene in der Verzweiflung vollbrachte Leistung zu sprechen, die ihm gewiß keiner so rasch nachmachen wird. Er hatte seinen Vorrat an Leinwand, statt daraus die üblichen Formate zu schneiden, an das eine gewagt, das letzte, wie er meinte. Es wurde sein einziges uns erhaltenes Werk in den Ausmaßen eines Wandbildes. Er hatte sich sein eigenes Denkmal gesetzt, niemand durfte daran rühren. Mit Heftigkeit verteidigt er sich gegen Daniel de Monfreid, als dieser den Zustand des ihm übersandten Bildes rügt. In einem Briefe an Charles Morice wendet er sich noch schärfer gegen eine Kritik, die auf der

XXXVI.

großen Leinwand nichts von dem abstrakten Titel in den konkreten Formen sehen wollte und ihm Unverständlichkeit vorwarf im Vergleich zur Klarheit eines Puvis de Chavannes. Das brachte Gauguin auf gegen die blasse Symbolik des andern, dem ein Lilienstengel zwischen den Fingern die Reinheit einer Jungfrau bedeute. Er mochte sich auch erinnern, wie Puvis einst bei Durand-Ruel vor seiner tahitanischen Ernte die Achseln gezuckt und sich zum Gehen gewandt hatte.

„Puvis macht eine Idee verständlich, ja, aber er malt sie nicht." „Puvis ist ein Grieche, ich bin ein Wilder." „Es liegt eine Welt zwischen Puvis und mir." „Erst das Ergriffensein, dann das Verstehen!"

Indem Gauguin für sein großes Bild kämpft, erläßt er Manifeste für alles Moderne, für alle freie Kunst überhaupt. Nur der originale Wortlaut in der Muttersprache des Künstlers kann ihren Sinn ganz geben. „Les formes sont rudimentaires? Il le faut. L'exécution en est par trop simple? Il le faut. Beaucoup de personnages disent que je ne sais pas dessiner parce que je fais des formes spéciales. Quand donc comprendra-t-on que l'exécution, le dessin et la couleur (le style) doivent concorder avec le poême? Mes nus sont chastes sans vêtements. A quoi donc l'attribuer alors si ce n'est à certaines formes et couleurs qui éloignent de la réalité."

Das Werk, so seltsam in den Bedingungen seines Entstehens wie wohl keines der bis heute geschaffenen, ist nach der ersten langen Ueberfahrt aus der Südsee noch mehrmals hin und her gewandert, auch auf weite Distanz. Nur sein jetziger Besitzer in Oslo gab es weder nach Basel, noch nach Berlin.

XXXVII.

Gauguin schenkt uns noch die herrlichsten Dinge wie in den Tagen der jungen Kraft, nachdem sein Körper und sein Geist die schwerste Probe bestanden hatten. Das Stilleben

XXXVII.

von 1899 mit dem Korb und den exotischen Früchten erinnert in der seelischen Stimmung — die ist im Stilleben sehr stark beim echten Maler — an glückliche Augenblicke, die weit zurückliegen. Zwar meint man erst, eine raffinierte Zusammenstellung vor sich zu haben. Der Maler hat die Früchte so hingestellt, um auf ihnen farbig und formell zu spielen wie ein Virtuose auf dem Klavier. Er malt das Ganze etwas von oben, um statt des Hintereinander die Fläche zu gewinnen. Man denkt hier an Komposition, vielfach. Schon bei den schmalen scharfen umgebogenen Blättern, die auf die runden Früchte herabhängen, und dann bei jedem Teilchen, das dazu kommt, bis zu den Flechtmotiven am Korb.

Warum die Taube zur Linken, halb hingewischt? Mit einem Male sehen wir die leichten Sonnenflecke vorn auf dem Tisch und auch die schwebenden Schatten oben. Es war doch ein Naturerlebnis, nicht bloß malerische Orgie, nicht bloßes Spiel aus der Fülle seiner gesammelten Erfahrungen. Er sah es so, am feuchten tauigen Tropenmorgen. Die Vahine hatte das mitgebracht und so hingestellt. Eine zahme Taube kam, pickte und flog gleich wieder fort. Gauguin war glücklich, als er das malte, beneidenswert glücklich, so viel Schönheit zu sehen in einem kleinen Stück Wirklichkeit. Vor uns ist der Gauguin, der einst den Strauß schuf und das Kirschenbildchen, und dem der Doktor Gachet gegenübersaß. Das tropische Licht wird immer stärker, die starken Glanzlichter mehren sich auf den Früchten, die tropische Farbenpracht fängt an aufzuglühen. Gauguin aber schaut, wie er vor langer Zeit auf das Bächlein geschaut und den Weg und auf seinen Buben mit der selber geschnittenen Rute zum Fischen. Ist nicht auch hier der Mann, der dann in seinen letzten Tagen noch jenes Bild schuf mit dem Kirchturm und den bretonischen Hütten tief im Schnee?

XXXVIII.

Wie heitern unbelasteten Gemütes Gauguin, einmal an der Arbeit, noch in der Spätzeit sein konnte, zeigen die „Reiter am Meere“ vom Jahre 1902, im Wallraf-Richartz-Museum in Köln. Eine fröhliche Kavalkade von Eingeborenen, in ihrem fremdländisch phantastischen Charakter nicht zu überbieten. Wie diese Wilden auf den Pferden sitzen, meist ohne Sättel auf ihren Rücken und an ihren Flanken kleben! Unwillkürlich stellt sich dazu noch die Gleichung mit dem Meere ein, man sieht ihre Köpfe gleich den Wellenkämmen auf und niedertauchen. Alles ist flüssig hingesetzt trotz der kräftigen Härten des zeichnenden Pinsels, der sich aber nirgends aufhält mit den Einzelheiten etwa von Pferdeleibern und Pferdebeinen. Um so mehr ist auf Varietät der Stellungen und Haltungen gesehen. Mit den wenigen — es sind sechs Berittene und eine Figur ohne Pferd — ist das belebteste Durcheinander erzielt.

Dabei ist das Bild komponiert. Drei Bogenlinien gehen vom Meereshorizont rechts abzweigend den Schaumstreifen der Strandwelle, dem Rande des roten Sandbodens entlang und durch die Reihe der Reiter. In den freien Raum ist die große dunkle Silhouette des Reiters rechts im Vordergrunde gestellt. Sie hält für sich allein in ihrer Masse und in ihrer Ruhe den übrigen zappligen Umrissen das Gegengewicht. In der Verteilung der Figuren sind noch andere Zusammenhänge. Der große Reiter vorn findet seine Gegenspieler in den beiden Frauen zu Pferd und zu Fuß, die zwei dunklen Reiter in der Mitte gehen näher zusammen, ebenso die beiden Verkappten in Profil auf den Schimmeln. Der vereinzelte Reiter in der Ecke wird durch die Figur des stehenden Mädchens, die völlig in derselben Ausführung gehalten ist in Gesicht, Gliedern und Gewand, wieder an die anderen herangeholt über die Lücke hinweg. Auch diese Lücke ist nicht umsonst da, so wenig wie die bewegten Vertikalen der drei Stämme.

Aus den drei Elementen des Bildes, der Fläche des Bodens als einfarbiger Folie, dem Figurengewimmel darauf in gelöster Reihung, dem atmosphärisch impressionistischen Naturschauspiel von Meer und Himmel wird eine Einheit, indem nicht die mindeste Fixiertheit darin ist. So klaffen keine Risse. Das sieht aus wie vom Augenblick eingegeben, keck hingeworfen, fabelhaft frisch. Dabei sind die Kölner „Reiter" das kühnere, modernere Bild als das ähnliche im Folkwang-Museum in Essen. Die beiden Bilder sind übrigens wie zwei Momente desselben Erlebnisses, man kann abmessen, wie weit der Ritt ging zwischen diesem und jenem. Aber das unsrige ist auch das reichere und wildere, exotisches Leben in vollerem Atemzug, Naturgeschöpfe in der Natur sich austobend, Erfüllung von Gauguins Sehnsucht, die ihn nach den fernen Inseln trieb.

XXXIX.

Den religiösen Bildern aus der Bretagne ließ Gauguin Aehnliches aus der Südsee folgen. Bei jenen hat Van Gogh in seinem frommen Kindersinn untrüglich herausgefühlt, daß das nicht Gauguins Sache sei, im Gegensatz zu den Literaten, die den gelben Christus und die Vision nach der Predigt hoch priesen. Die exotische Travestie christlicher Szenen hätte Van Gogh wohl noch heftiger abgelehnt. Es ist hart geurteilt, wenn man von solchen Werken wie Ja orana Maria sagt, daß in ihnen der Europaflüchtling der Heimat grollend den Zurückgebliebenen zum Hohn ihre Heiligtümer ins Maorische parodiert habe. Aber etwas Wahres ist daran, und dergleichen ist auch rein künstlerisch von zweifelhaftem Geschmack. Die Heiligenscheine über den dunkelhäutigen Köpfen würde man Gauguin gerne erlassen. Sie fehlen in dem wundervollen späten Bilde der „Verehrung", wo das Muttergottesmotiv nur von ferne anklingt in der Darbringung der Blumen mit

XXXVIII.

demütigem Nahen der Blumenträgerin und im Ernst der aufrechten, abgewendeten Haltung der Frau mit dem Kinde. Hieratisch feierlich wirkt die Doppelgebärde der gebogenen Arme in ihrer Parallelität. Aber das ist jenseits jeder Anspielung auf Heidnisches oder Christliches.

Gauguin hat die einfach schöne rein menschliche Szene auch freigehalten von der etwas billigen Dämonenphantastik und Götzenbilderdekoration, die in Arearea und dem Kreis zugehöriger Bilder oder in Arearea no varua ino verstimmt und nur durch den nie versagenden Zauber der Farben erträglich gemacht wird. Jenen beiden hing das Bild der „Verehrung" in Basel gegenüber und erwies sich täglich mehr als die weit überlegene Schöpfung in der Reinheit des Bildgedankens wie der malerischen Verwirklichung. Der tahitanische Stil Gauguins hat darin seine ganze Freiheit und Größe, wunderbarerweise fügt sich hinzu die volle Wärme seiner impressionistischen Zeit, sie bricht hier durch, stärker als irgendwo in seinen Werken der letzten Jahre. Wie die Körper leuchten im durchsonnten Schatten! Noch einmal geht hinter den Gestalten der impressionistische Farbenregen nieder, über Wald, Felder und Dach hin. Und aus der Landschaft zuckt und sprüht es nach vorn, in den zitternden Lichtern über den braunen Frauenleibern, so werden Vordergrund und Bildtiefe zur Einheit — wie oft vermissen wir das in den exotischen Bildern! —, auch die Linien, die Umrisse der Figuren scheinen zu verschweben, werden unscharf in der alles durchdringenden farbigen Helle. Gauguins Spätstil verklärt sich im Gruß der Meister seiner Jugend.

Das Bild der „Verehrung" ist im deutschen Kunsthandel.

XXXX.

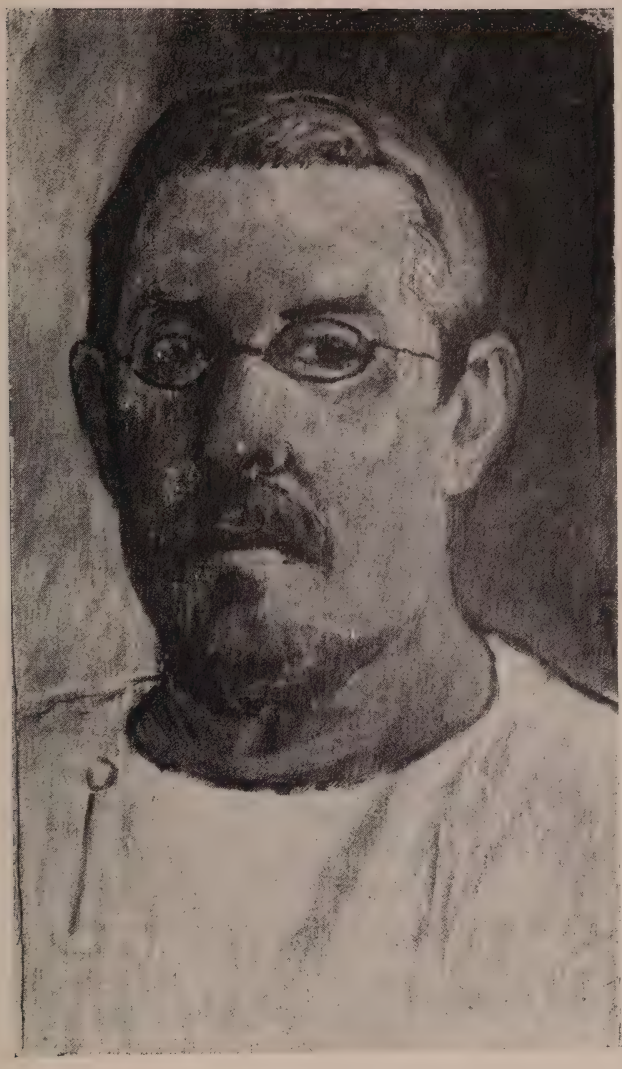
Die diesem Buche über Gauguin beigegebenen Selbstbildnisse des Künstlers stehen alle in Beziehung zu der Basler Ausstellung von 1928. So das Titelbild, sogar mit besondrer

XXXIX.

Bewandtnis. Es befindet sich in Privatbesitz in Frankreich. Uns ist es erst nachträglich bekannt geworden. Das ihm sehr nahestehende im Besitz eines englischen Sammlers erbaten wir wiederholt vergeblich für unsere Ausstellung. Nun hat sich das Bild in England beim Vergleich mit dem französischen als sehr viel schwächer erwiesen. Wir möchten nicht entscheiden, ob es nicht doch eine merkwürdig lahme eigenhändige Wiederholung des von uns abgebildeten Originales sein könnte. Nur letzteres hat wirklich Gauguin'sche Kraft. Der Maler trägt hier den bretonischen Jersey wie im Selbstbildnis von der Rue Vercingetorix. In dieselbe Zeit, in die Jahre zwischen den beiden Südseeaufenthalten, wird unser Bild auch durch das zur Hälfte sichtbare tahitanische Idol verwiesen.

Das Anordnen der Gestalt, stark nach links gerückt, vom Rahmen seitlich und unten hart überschnitten, und das scharfe Erfassen der physiognomischen Besonderheit gibt diesem Bildnis eine gewisse Verwandtschaft mit einem frühern, denkwürdigen, dem Geschenk Gauguins an Van Gogh vom Jahre 1888, das er nach Arles sandte kurz bevor er selber die verhängnisvolle Reise antrat. In der Zeichnung an der Wand gab er den jungen Freund Bernard mit, den später gehaßten. Die Abbildung steht an der Spitze unseres Textes. Das Bild ist noch im Besitz der Van Gogh'schen Familie. Der Holländer fühlte sich, wie man aus seinen Briefen an den Bruder Theo weiß, beim Empfang des Gauguin'schen Geschenkes bis tief in sein kindlich gutes Herz hinein betroffen von der Trostlosigkeit des gemalten Scherzes, von der bissigen Selbstironie der karikaturalen Unterstreichungen im Gesicht des Freundes und rief um so dringlicher nach dem Zusammensein, das ihm so übel bekommen sollte.

Gauguin hat sich über alle drei in seiner Weise lustig gemacht, über den Freund, den Schüler und über sich selbst. Er übertreibt, charakterisiert sich aber tadellos, bis zum



XXXX.

schrägen Stand der Augen. Das vehemente Herumwälzen der Augäpfel mit dem Blick aus dem Augenwinkel heraus war etwas, was nicht nur Gauguin an sich selbst, sondern was auch Charles Morice an ihm beobachtet hatte. Ebenso muß die gewaltsame ruckartige Kopfwendung eine Gewohnheitsbewegung bei ihm gewesen sein, sie kehrt genau wie in dem Van Gogh geschenkten Bilde wieder im Atelierbildnis von der Rue Vercingetorix, dessen Unheimlichkeit auch etwas Gewolltes an sich hat — „Si je vous dis que je descends d'un Borgia d'Aragon" —, aber prachtvoll gesteigert durch den mächtigen malerischen Stil in seiner Einheitlichkeit, die Mensch und Raum, Atelierbalken, Hut, Gesicht und Kleid, das Pareokissen und das tahitanische Bild umfaßt. Letzteres ist leicht kenntlich, Manaotupapau, „L'esprit des morts veille". Das großartige Werk, vielleicht das beste aller Gauguin'schen Selbstbildnisse, ist ein Gelegenheitsprodukt, auf die Rückseite des farblich schönen, aber sonst viel gleichgültigeren Porträts von William Molard hingeworfen. Wir geben es im Text wieder.

Als kleines Textbild, ein wirklicher Scherz echt Gauguinscher Prägung, ist den genannten Selbstbildnissen ein weiteres beigefügt, noch aus der Bretagne stammend, im Original verschollen, von dem Gauguinverehrer Francis Norgelet in der Photographie gerettet, die er bei seinen Andenken an den Helden von Le Pouldu sorgsam aufbewahrt. Es ist ein vollgültiges Porträt. Darin liegt sein Wert, mehr als in einem besondern Geist, der aus der Erfindung spräche. Keck und groß ist der Kopf, wieder in jäher Drehung, zwischen die Kurven der Jugendstilstengel hineingesetzt. Den blasphemischen Heiligenschein und die übrige Symbolik hätte Gauguin sich auch schenken können. Man denkt dabei an anderes aus dem Jahre 1889, was wir oben berührten.

Ganz anders als aus all diesen Bildnissen blickt Gauguin aus einem kleinen Spätwerk uns an, durch Brillengläser, ein

alter Mann vor der Zeit, mit ergrautem Haar. Das schlanke Hochformat, das die Erscheinung des Kopfes zur Mächtigkeit steigert, trägt keinen Namenszug, ist aber bis in Gauguins Hütte auf Hiva Hoa zurück zu verfolgen. Ein anamitischer Rebell, von den Franzosen nach den Iles Marquises deportiert, erhielt das Bildchen als Geschenk von dem stets mittellosen Künstler, dessen krankes Bein er gepflegt hatte. Im Austausch gegen Photographien, die ihm wertvoller waren, gab der Anamit das Geschenk weiter an einen auf jenen Inseln handeltreibenden Welschschweizer, der in den Jahren 1900—1903 auch mit Gauguin verkehrt hat. Heute wohnt dieser in Vevey. Er hat das Bild selber nach Basel gebracht, wo es ein Sammler aus der Ausstellung erwarb. Außer der mündlichen Beglaubigung trägt es auf der Rückseite das handschriftliche Attest des protestantischen Pfarrers, der Gauguin in den bösen Tagen unmittelbar vor dem Ende beigestanden hat.

Dieses letzte Bildnis des großen Malers, von seiner eigenen Hand, ist sich aber selber Zeugnis genug. Mit dem höhern Verständnis des Meisters ist da alles gesehen, mit Wissen um jede Form und den Zusammenhang der Formen, ebenso sicher im Bau des Gesichts wie in der Haltung im Licht. Erst scheint das Bild etwas flau, müde wie der Mann selbst. Allmählich treten die Züge, die man aus den bekanntesten Selbstbildnissen in Erinnerung hat, immer schärfer hervor, ganz unverkennbar, mit der alten Kraft erfaßt, nur mit dem Ernst und der Ruhe des Alters geschaut, nicht herausfordernd überbetont wie einst im Geschenk an Van Gogh oder in einem der eben besprochenen Bilder. Das neu aufgetauchte kostbare Dokument aus Hiva Hoa stellt einen kranken Mann dar und ein kranker Mann hat es gemalt. Jedoch dieser kranke Mann war bis zum letzten Tage ein Künstler geblieben, mit den hohen Fähigkeiten, die nur wenigen gegeben sind, die hier siegreich hervortreten wie durch einen Schleier hindurch,

in den sie erst gehüllt sind. Nur muß der Beschauer dem Bilde die Zeit widmen, die jedes Kunstwerk für sich verlangt. Von eigenen Gefühlen bewegt, steht man vor diesem durch Gunst des Zufalls gelungenen Fund aus weitester Ferne und sucht in Gauguins einzigem Altersbild durch die seine trüb gewordenen Augen schärfenden Brillengläser den Blick des Meisters.

SCHLUSSWORT

ZU GAUGUINS WERTUNG

I.

Gauguin ist einigem Achselzucken begegnet, als man bei seinem 25. Todestage, der mit seinem 80. Geburtstage im selben Jahre nahe zusammentraf, seiner wieder gedacht und ihn in Venedig, in Basel, in Berlin gefeiert hat. Er erhielt seinen Rang angewiesen hinter den Großen. In diese Art Geringschätzung hat sich der Mensch mit dem Künstler zu teilen. Unsere Zeit ist noch eher zum Verzeihen geneigt gegenüber dem einstigen Direktor der Schönen Künste Roujon, der außer sich geriet, als Gauguin, damals der gefürchtete und verfehmte Mann des Umsturzes in der Kunst, an ein offizielles Versprechen erinnerte, ihm Bilder abzukaufen. Viel weniger will man heute mehr den Künstler selber verstehen, der gegen einen Roujon nicht aufkam, der sich bei den Parisern nicht durchzusetzen vermochte, sondern zu den Wilden floh und dort mit seinem Wimmern und Jammern zeigte, ein wie

schwacher Mensch er sei. Konnte er doch sein einstiges begütertes Bourgeoistum nicht vergessen und litt unter dem Geldmangel, bis dieses Leiden der eigentliche Grund zum Selbstmordversuch wurde, wie aus seinen Bekenntnissen klar hervorgeht. Man verlangt mehr als das von einem, der un martyr et un héros gewesen sein soll, wie der Nachruf seines treuesten Anhängers Paco Durrio im Mercure de France sagt.

Auch dem Künstler ging man zu Leibe. Man hat seine Entwicklung umgestülpt, sein Lebenswerk auf den Kopf gestellt. Das Exotische wurde Irrtum, das Bretonische oder gar die impressionistische Frühzeit sollte mehr gelten. Man rührte damit an ein Problem, das weiter reicht, sich auch bei seinem Zeitgenossen Hodler stellt und bei manchem andern, bei vielen unsrer Mitlebenden. Bei Gauguin hat niemand irgendwelchen Nachweis für die aufgestellten Behauptungen geleistet. Soweit die Behauptungen stimmen, ist dieser Nachweis hier erbracht. Dem Impressionisten Gauguin, dem Schüler Pissarros, galt unsere volle Aufmerksamkeit, unsere ganze Liebe, und aller Nachdruck wurde darauf gelegt, was er schon mit dem „Bach" in der Landschaft, mit dem Doktor Gachet im Bildnis, mit dem Wirtshausbildchen von 1886 im Stilleben vollbracht hat, daß er damit allein schon seinen Teil hinzugetan hat zu dem unschätzbaren, wenn auch augenblicklich wenig geschätzten Ertrag jener Epoche, an deren Abschluß er steht. Und die Ernte aus der Bretagne ist noch nie so wie hier im hellen Licht vor aller Augen ausgebreitet worden, im staunenswerten Reichtum ihrer Varietät, aus dem die Perlen kristallklarer malerischer Vollendung hervorleuchten. Vergleicht man mit diesem und mit jenem, so liegt unleugbar über dem exotischen Schaffen eine gewisse Monotonie, verbunden mit einem Schillern, einem unsichern Flackern der Produktion. Sie galt früher allein, wie die Bienen zum Honig eilte alles Tahiti zu. Dort lag der Fortschritt im Sinne der modernen Ent-

wicklung. Vielleicht hat Gauguin selber, der Literat Gauguin, der Briefschreiber dazu beigetragen, einem das Getue mit der Südsee zu entleiden. Die schulmeisterlichen Sprüche, die er zu vielen jener Bilder machte, stoßen einen auf Absichtlichkeiten, die heute gewiß nicht mehr als ein so hohes Verdienst zu gelten haben wie es oft noch gesagt und geglaubt wird. Er täuscht uns nicht über eine Leere hinweg, die in seiner Seele war. Der Europäer ist in der Fremde jenseits der Meere entwurzelt. Wie ist Gauguin daheim in der Landschaft mit den „blauen Dächern", zwischen den blühenden Hägen von Pont-Aven und am Strande von Le Pouldu! Gar nicht zu reden von einer Schwäche, die ihn erst in Tahiti befiel. Er gerät dort an eine Welt von Vorstellungen heran, in die er doch nicht eindringen konnte; er verrennt sich hinein, will es darstellen, verdirbt sich damit die Bilder, wird beinahe etwas kindisch mit seinen Geistern, sogar noch schwächlich fast, fängt an zu stammeln. Der exquisiteste Kolorismus, kaum je versagend, im Anblick tropischer Natur immer völliger sich entfaltend, versöhnt nicht damit. In Basel fiel das böse Wort vom Tropenkitsch. Diesen Dingen nahe ist aber, in der Entstehung wenigstens, das Herrlichste, was er geschaffen hat, jenseits alles unverstanden Exotischen, reine Schönheit wie jene Komposition mit den drei Halbfiguren, von der man heute nicht weiß, wo sie aus der Erbschaft des Sammlers Fayet hingekommen ist oder noch hinkommen wird. Die Werke sind gezählt, in denen er auf solcher Höhe ist, aber von ihnen gilt, was Gauguin einmal von Raffael sagt: Sa grâce est l'aisance de la force.

Mag nun hier ein Zwiespalt klaffen, den die ganz Großen nicht kennen, darüber hinweg halten die starken Bindungen aus durch sein ganzes Werk hin. Die neuesten Urteile über Gauguin sagen wenig davon. Gauguin ist denn doch immer wieder der Einzige, von seinen ersten bis zu seinen letzten

Bildern, der die Eroberungen des Impressionismus erweitert ohne Verluste, seine Erkenntnisse neu fruchtbar macht und untertan einer neuen dekorativen Schönheit. In dieser einzigartigen Verschmelzung der dekorativen mit den impressionistischen Elementen, wo in den Teppich alles einbezogen ist bis in die dunstigste Ferne, ist Gauguin nicht zuletzt der Erbe und Fortsetzer der malerischen Tradition seines Landes. Er rettet in das Neue hinüber die tausendfachen Feinheiten, den ganzen malerischen Reichtum, den seine Vorgänger angesammelt haben, nur er erhält sie so unberührt und unverändert, seine Kunst bewahrt sie auf und wird sie weitergeben an eine Zukunft, die ihrer bedürfen wird.

Man kann noch weiter greifen. Der Mann, der Ingres so oft zitiert und sich auf ihn beruft, er darf dies tun, er darf sagen: Ingres ist wieder da. Ist doch die Verbindung von Zeichnung und Farbe bei ihm ein ganz Besonderes und Eigenes, neben seine Zeitgenossen gehalten. Er ist darin so fern von Van Gogh, auch so ferne von Cézanne wie möglich. Beim Vergleich enthüllt sich die Spannweite der auf französischem Boden erwachsenen nachimpressionistischen Kunst.

Wir möchten aber ein letztes Mal noch näher heran an den Maler, ganz nahe an seine Bilder herantreten und den Geist hervorheben in allen seinen Vereinfachungen, wo immer er etwas darstellt, Menschen, Tiere, Gewächse, ganze Landschaftsbilder. Bei keinem andern ist das so durchsichtig und so leicht zu verfolgen, dieses Uebertragen aus der Natur in seinen vielfachen Graden und Abstufungen. Nicht daß er das tat, hat uns Wert. Wie er es tat, ist uns unerschöpflich aufschlußreich und anziehend, zieht uns an die Kunst heran und läßt uns nicht mehr los, wenn wir einmal eingefangen sind. Es ist, als täten wir selber mit!

Und noch eines wird uns dabei immer lebendiger im Gefühl. Dieser Mensch, der den Strich hier gezogen und da die Farbe

hingesetzt hat, er hat das alles erlebt und getragen, was wir von ihm wissen. Gauguins Schicksale werden uns völlig gegenwärtig in seinen Bildern, die nicht davon reden. Unwillkürlich verwebt sich das Leben mit der Kunst.

II.

Unser Buch über Gauguin ist vor allem ein Bilderbuch, zum Andenken an die Basler Ausstellung von 1928. Das meiste, was an Werken Gauguins darin veröffentlicht wird, ist neu in der Gauguin-Literatur und überhaupt in der allgemeinen Kenntnis, sowie die Bilder selber in Basel zum erstenmal weitesten Kreisen der Kunstfreunde vor Augen gebracht waren. Jedes hier in größerem Format wiedergegebene Bild ist von einem ausführlichen Hinweis begleitet, der an das Original erinnert. Es ist das nicht bloß die reichlich verspätete Besprechung einer Ausstellung. Gauguins Lebenswerk ist wohl beispiellos verstreut, aber man wird nicht sagen können, daß Vieles davon unzugänglich sei. Auch Privatsammlungen,

die sich keine Leihgaben mehr entlocken lassen, öffnen sich leicht dem Besucher. Und dem heutigen Reisenden ist auch Oslo kein Ort mehr, der weitab liegt. Man kann die Bilder wieder zu Gesicht bekommen.

Das Buch gilt dem Maler Gauguin. Seinem graphischen Werk sind kürzlich zwei Bände gewidmet worden, es konnte hier schon darum außer Betracht fallen. Gauguins graphische Versuche in der Wildnis sind von hohem Interesse. Er, der alles konnte, hat darin wirklich le sale métier überwunden, wie er sich rühmte. Auch die Wirkung von Blättern wie Te faruru liegt jenseits aller technischen Virtuosität. Um so mehr ist oft dem Spiel der Zufälligkeiten freier Raum gelassen. Alle Graphik verführt leicht dazu. Die Malerei ist dagegen unerbittlich, deckt alles auf. Wir haben uns an sie gehalten.

Gewisse Widerstände regen sich in uns auch vor Gauguins plastischen Werken. Einiges davon ist ganz im Jugendstil befangen. Anderes bringt uns Rodins Wort auf die Lippen: „C'est de la curiosité". Die großen Holzreliefs mit sehr schönen Einzelheiten wollen uns als Ganzes beinahe krankhaft, ja häßlich, ungebildet vorkommen, unsicher in der Form, unendlich fern der dekorativen Rassigkeit, dem instinktiv untrüglichen Ziersinn exotischer Völker. Nicht allen Schnitzereien Gauguins möchten wir derart das Urteil sprechen. Seine Stockgriffe und Dolchgriffe entstanden aus echtem urkünstlerischem Spieltrieb. Der ist aber in aller seiner Malerei am schönsten lebendig, als Grundzug und tiefstes Motiv seines Schaffens. Es erfüllt sich darin Poussins Wort, daß alle Kunst den Menschen zum Ergötzen und zur Lust der Augen gemacht sei.

Unser kleines Buch über Gauguin ist zu Dank verpflichtet den noch lebenden Freunden und Schülern des Künstlers für Bildermaterial und Notizen, vor allem G. Daniel de Monfreid, dann Paco Durrio, Jules Le Ray, Francis Norgelet und anderen. Dieser Dank gilt auch den Besitzern Gauguin'scher Gemälde

für Ueberlassung von Reproduktionen. Die Ausstattung des Buches mit reichem Bilderschmuck haben durch bereitwilliges Entgegenkommen ermöglicht die Söhne Gauguins und die sie vertretende Société du droit d'auteur pour artistes in Paris. Für Vermittlung sind wir dem französischen Generalkonsul J. Péron besonders dankbar. Ferner hat der Basler Kunstverein die Herausgabe des Buches erleichtert, das der Verlag nach Möglichkeit würdig ausgestattet hat.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

VOLLBILDER:

Titelbild: Selbstbildnis mit Seemannsweste
Verschollen
(Wiederholung in englischem Privatbesitz)

I. Blumenstrauß in blauer Vase 1874 (40,5 × 27)
Kunsthandel Wien

II. Näherin (Etude de nu) 1880 (114,5 × 79,5)
Staatsmuseum Kopenhagen

III. Des Künstlers Heim in Paris 1881 (130,5 × 162)
Nationalgalerie Oslo

IV. Des Künstlers Familie im Garten (87 × 114)
Staatsmuseum Kopenhagen

V. Garten im Schnee (41,5 × 49)
Staatsmuseum Kopenhagen

VI. Die blauen Dächer 1884 (61 × 74)
Privatbesitz Bremen

VII. Baumlandschaft 1884 (60 × 73)
Kunsthandel München

VIII. Der Bach 1885 (73 × 90)
Kunsthandel Paris

IX. Bildnis Dr. Gachet 1884 (65,5 × 46)
Privatbesitz Frankfurt a. M.

X. Stilleben Gloanec 1886 (55 × 58,5)
Privatbesitz Saint-Germain en Laye

XI. Weg unter Palmen, La Martinique 1887 (89,5 × 60,5)
Kunsthandel Luzern

XII. Landschaft mit Figuren, La Martinique
Privatbesitz Paris

XIII. Frühlingslandschaft mit Blick auf Pont-Aven 1888 (90,5 × 71)
Staatsmuseum Kopenhagen

XIV. Schlucht an der Küste 1888 (73 × 60)
Musée des Arts Décoratifs Paris

XV. Landschaft bei Arles 1888 (92 × 73)
Musée des Arts Décoratifs Paris

XVI. Arleserinnen, zur Messe gehend 1888 (73 × 92)
Kunsthandel Berlin

XVII. Christus am Oelberg
Privatbesitz England

XVIII. Stilleben mit Zitrone und Orangen (50 × 61)
Privatbesitz Baden

XIX. Marine 1889 (74 × 92)
Privatbesitz Marly-le Roi

XX. Studie, Le Pouldu (54 × 65)
Privatbesitz St. Gallen

XXI. Le Pouldu 1890 (75 × 92)
Privatbesitz Brüssel

XXII. Landschaft, Le Pouldu (86 × 57)
Nationalmuseum Stockholm

XXIII. Der Bauernhof von Kerlurou-Pouldu 1890 (30 × 40,5)
Privatbesitz Doelan

XXIV. Liegender nackter Knabe 1889 (74 × 93)
Privatbesitz Bergen

XXV. Dorfstraße mit zwei Kindern und Hund 1889 (92,5 × 73,5)
Privatbesitz Basel

XXVI. Die Heuerinnen 1889 (76 × 95)
Privatbesitz Basel

XXVII. Arii Matamoe 1892
Privatbesitz Paris

XXVIII. Die Berge 1891 (117,5 × 89,5)
Privatbesitz Frankfurt a. M.

XXIX. Noa Noa 1892 (73 × 90)
Privatbesitz Mons

XXX. Irarote oviri 1891 (68 × 90)
Kunsthandel Paris
(Eine zweite eigenhändige Fassung ist im deutschen Kunsthandel)

XXXI. Zwei Frauen am Meer
Privatbesitz Paris

XXXII. Ta matete 1892 (73,5 × 92)
Privatbesitz Frankfurt a. M.

XXXIII. Nafea faai poipo 1892 (105 × 77,5)
Privatbesitz Basel

XXXIV. Nave nave mahana 1896 (95 × 130)
Kunstmuseum Lyon

XXXV. D'où venons-nous, que sommes-nous, où allons-nous? 1897—1898 (1,70 × 4,50)
Privatbesitz Oslo

XXXVI. Detail von XXXV

XXXVII. Exotisches Früchtestilleben mit Korb 1899 (61 × 73,5)
Nationalgalerie Oslo

XXXVIII. Reiter am Meere 1902 (72 × 93)
Wallraf-Richartz-Museum Köln a. Rh.

XXXIX. Verehrung 1902 (67 × 72,5)
Kunsthandel Berlin

XXXX. Selbstbildnis der Spätzeit (25,5 × 42)
Privatbesitz Basel

BILDER IM TEXT:

Selbstbildnis 1888 (45 × 55), Geschenk an Van Gogh
Privatbesitz Laren

Spielende Knaben 1888 (77 × 96)
Kunsthandel Paris

Stilleben mit Aepfeln und Krug (50 × 60)
Privatbesitz Paris

Kopf einer Bretonin (27 × 36)
Privatbesitz Paris

Am Strande, La Martinique 1887 (46 × 61)
Privatbesitz Paris

Die Küste von Belle-Angenay (72 × 92)
Privatbesitz Paris

Vahine no te tiare 1891 (47 × 73)
Privatbesitz Kopenhagen

Selbstbildnis aus der Rue Vercingetorix (46 × 38)
(Rückseite Bildnis W. Molard)
Privatbesitz Paris

Selbstbildnis mit Heiligenschein 1889
Verschollen

DRUCK VON
BENNO SCHWABE & CO.
BASEL

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01190 3255